

નિવેદન

આપણા દેશી બાપાના સાહિત્યની અભિવૃદ્ધિ કરવાના સદુદ્દેશથી પતિતપાવન કે. શ્રીમંત સરકાર મહારાજ સાહેબ શ્રી સયાજીરાવ ગાયકવાડ ત્રીજા. સેનાપ્તાસખેલ, સમશેર બહાદુર, જી. સી. એસ. આર્ટિ., જી. સી. આર્ટિ. ઈ., એલ.એલ. ડી; એઓશ્રીએ કૃપાવન્ત થઈને જે લાખ રૂપિયાની રકમ અનામત મૂકેલી છે. તેના વ્યાજમાંથી “શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળા” કે જે વિવિધ વિષયોને લગતાં પુસ્તકો તૈયાર કરાવવામાં આવે છે.

તદનુસાર આ “વૈદિક સંગીત અને અન્ય લેખો” એ નામનું પુસ્તક શ્રી વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ, બી. એ. પાસે તૈયાર કરાવવામાં આવેલું તેને મહાગજ સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા તરફથી ઉક્ત માળામાં ૩૨૦માં પુષ્પરૂપે આથી પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવે છે.

દ્વિ

બાપાન્તર શાખા, પ્રાચ્યવિદ્યામંદિર વડોદરા. તા. ૧-૫-૧૯૫૬	}	યો. જ. ત્રિપાઠી બાપાન્તર મદદનીશ	{	હંસા મહેતા ઉપકુલપતિ
---	---	------------------------------------	---	------------------------

આમુખ

શ્રી સયાજી સાહિત્યભાણના મારા પ્રથમના પુસ્તક “ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતનો ઇતિહાસ ” ના અનુસંધાનમાં આ પુસ્તક લખાયેલું છે. તે પુસ્તકમાં ૧૧મા સૈકાથી સંગીતના ઇતિહાસની રૂપરેખા આપવામાં આવી હતી, એટલે તે પહેલાંના સંગીતનો ઇતિહાસ હજી લખવો બાકી છે. અત્રે “ વૈદિક સંગીત ” એટલે વેદકાલના સંગીતની સ્થિતિ વિષે ઝાંખો ખ્યાલ આપ્યો છે. તે સમયની સંગીતની સ્થિતિ કેવી હતી અને સંગીત કેવી રીતે ગવાતું હતું તેનો ખ્યાલ આપવા કેટલીક ઝાંખાઓનું નોટેશન પણ આપવામાં આવેલું છે.

ત્યારબાદ મહાકવિ કાલિદાસ, ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર તથા બાણના સમયની સંગીતની સ્થિતિનું વર્ણન કરેલું છે અને અન્ય લેખો આપેલા છે. તે દરેક જુદા જુદા વિષયો ઉપર છે.

સંગીતવિષયક પુસ્તકો ગુજરાતી ભાષામાં ગણ્યાગાંઠ્યાં છે. તેમાં આ એક પુસ્તકનો ઉમેરો થાય છે, અને હવે વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલયે ત્યારે સંગીતના વિષયના અભ્યાસ સારુ એક કોલેજ જ દહાડી છે ત્યારે આનાં પુસ્તકો જરૂર આવકારદાયક ગણાય એમ મને લાગે છે.

વળી સંગીતશાળામાં ઉપયોગ સારુ દરેક પ્રકરણના અંતમાં પ્રશ્નો મૂકેલા છે તેનો જો ઉપયોગ કરવામાં આવશે તો વધુ શ્રેયસ્કર થઈ પડશે.

આ પુસ્તકમાં કેટલીક અશુદ્ધિઓ રહી ગઈ છે તે અન્તે શુદ્ધિ-પત્રકમાં આપી છે. આ માટે વાચકો દરજુગર કરશે એવી આશા છે.

આ પુસ્તકના પૂર્ણ ઉપગ્રહ સ. પૂર્વેના પહેલા સૈદા લગભગમાં બનેલી મથુરાની એક માટી નામની આકૃતિ (terracotta figure) નું ચિત્ર છે, જેમા વીણાવાદનની આકૃતિ છે. પ્રાચીન ભારતીય વીણાનો એક પ્રકાર એમા રબૂ થાય છે.

શ્રી સયાજી સાહિત્યમાનામા આ પુસ્તકને ગ્યાન આપના બદલ નિશ્ચયિષ્ઠાવયના કાર્યદત્તીઓનો અંતઃ રણપૂર્વક આભાગ માની લઉં તે તે અસ્થાને ગણાશે નહિ.

સુધાનંદપુર,
દેસાઈ શેરી,
વડોદરા. }

વિ. શિ. દેસાઈ



અનુક્રમણિકા

પ્રકરણ અંક

પૃષ્ઠાંક

૧ વેદકાલનું સંગીત

૧-૮

ચાર વેદ-વેદોનો ક્રમ. ઋગ્ અને સામવેદનું સામ્ય. ઋગ્વેદનું સંગીત-અને તેના સ્વરો. ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત. વેદોનાં છ અંગ. શિક્ષા, કલ્પ, જ્યોતિ, છન્દ, વ્યાકરણ અને નિરુક્ત. નિરુક્ત દ્વારા મંત્રણાચારવિધિ તથા ક્રમનું મહત્ત્વ, ઉદાત્તાદિ સ્વરો ઓળખવાનાં ચિહ્નો. સંગીતશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ આ ત્રણે સ્વરોનું પૃથક્કરણ. આ ત્રણે સ્વરોનાં કાવ્યમય લક્ષણો.

૨ સામવેદના સ્વરો વિષે

૯-૧૭

સામના સ્વરો-કૃષ્ણ, પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય, ચતુર્થ, માન્દ્ર અને અતિસ્વાર્ય અને તેનું સંશોધન. ઉદાત્તાદિ સ્વરોનો સમ્પ્રક સાથે મેળ. સામ નોટશનપદ્ધતિ-સામસ્વરોનું મેળ દર્શાવનારું પત્રક. અવરોહના ક્રમમાં આરોહનો ફેરફાર થવામાં વાદ્યોએ બજાવેલો ભાગ.

૩ સામના મંત્રો

૧૮-૨૨

સામમંત્રોના વિભાગ.—દેવતાઓને ઉદ્દેશીને રચાયેલા મંત્રો. પ્રથમ પ્રસ્તાવ પ્રસ્તોત્રી કરે, પછી ઉદ્દગાત્રી, પછી પ્રતિહારી અને છેવટે નિધન-એમ ચારે સાથે ગાનાની ક્રિયા કરે.

૪ મંત્રોચ્ચાર કરવાની રીત

૨૩-૪૧

ગાત્રવીણા-સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે હસ્તને રાખવાની સ્થિતિ અને તેનો નોટશન સહ વિચાર. સામનોટશન અને તેની વિગતવાર સમજ.

અસિદ્ધેનના, ગાયત્રી, જગેષ્ટસામ વગેરેનું નોંધેશન તાત્રોના તેમજ ઠામન, તીનાદિ સ્વરો દર્શાવનારા ચિહ્નોનો અભાવ. ગાનનીણાના આગ બદ્ધ સ્વરો જુદા જુદા હોનાના પ્રસંગે ઉપસ્થિત થતા થાગે દર્શાવનારું પત્ર-આ થાટોનું વિવેચન

૫ તાલ વિષે

૪૨-૪૭

તાનની આવશ્યકતા નથુ માનાઓ-નથુ, દીર્ઘ અને પ્લુત. ત્રણ લય-નિનમિત-મધ્ય અને દ્રુત-તાન નોંધેશનની સમજૂતી-ઉદાહરણો સાથે.

૬ વેદકાલનાં વાદ્યો વિષે

૪૮-૫૨

આગ્ર પ્રશ્નરના વાદ્યો (૧) તન (તાગવાળા), (૨) સુષિર (કૂટ્યી વાગે એના) (૩) અનનદ-આમડાથી મહેના, અને ધન-ધાતુના બનેલા. દરેક પ્રશ્નરના વાદ્યોની વિગત

૭ વેદકાવના સંગીતાચાર્યો

૫૩-૫૭

યાગ્યવલ્કેય, મતંગ, કેસ્યપ, નારદ, તુમ્બુરુ, ભગત, સદાશિવ, બ્રહ્મા, હાહા, હંહ, રાવણ, હનુમાન, અર્જુન ઇત્યાદિ. સિંધુ તથા નર્મદા સંસ્કૃતિ-તક્ષશિના વગેરે વિશ્વનિદાનયો

૮ ગાંધર્વવેદ

૫૮-૫૯

ગાંધર્વ વેદ માં અરોની ઉત્પત્તિનું જ્ઞાન જાતિ, ગ્રહ, લયસ્થાન, કોન, વાદ્યો વિષે ઉલ્લેખ ગાંધર્વ શબ્દનો મહિમા અને ગાંધાર શબ્દ ગાંધાર રાજ, અને ગ્રામ ગાંધાર શબ્દનું માહાત્મ્ય

૬ વેદકાલમાં નૃત્યકલા .

૬૦-૬૧

શ્રીકૃષ્ણની રાસલીલા. મહાદેવનું તાંડવ નૃત્ય અને પાર્વતીનું લાસ્ય નૃત્ય. વૈષ્ણવરણી પાણિનિના નૃત્યકારો વિષે ઉલ્લેખ. શિક્ષાક્ષિન અને કૃપાશ્વિન.

પરિશિષ્ટ

૬૨-૭૪

(જ) રાગરાગિણીઓનું ધોરણ.

૬૨-૬૭

(ઘ) સોમવદ્ધીનું માહાત્મ્ય.

૬૮-૭૨

(ક) ઉદ્દગીથની મહત્તા.

૭૩-૭૪

પ્રશ્નોત્તરી [પ્રકરણ ૧ થી ૯ સુધી]

૭૫-૭૬

૧૦ મૌર્ય અને શુભ્રકાલીન સંગીત

૮૦-૮૮

મૌર્યયુગ હિંદુસ્થાનના ઇતિહાસમાં સુરણયુગ હતો ચંદ્રગુપ્ત. મૌર્ય વગેરે રાજાઓ સાહિત્ય અને કલાના પોષક હતા. તદ્દશશિક્ષા વિદ્યાપીઠ અખિલ એશિયાના સંસ્કારનું મુખ્ય કેન્દ્ર. વૈષ્ણવરણી પાણિનિ તથા ચાણક્ય વિષયગુપ્તે સંગીત વિષે ઠરેલા ઉલ્લેખો. ચાણક્યનો પંચતંત્રમાં સાત સ્વરો, ત્રણ ગ્રામ, એકવીસ મૂર્છનાઓ, ૪૯ તાનોના પ્રકાર, ત્રણ લય, ૭ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીના ધોરણનો સ્વીકાર. કાત્યાયન મુનિ અને રસશાસ્ત્ર. મૌર્ય સમયના અન્ય પ્રતાપી રાજા અશોકના સમયનાં સ્તૂપો, સ્તંભો, સ્થાપત્ય તથા ગુફાઓમાં નૃત્યકલાની જુદી જુદી મુદ્રાઓ, અંગમરોડના સચવાયલા સુંદર નમૂનાઓ. ગ્રીક રાજા મિલિન્દના પ્રશ્નો.

૧૧ મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામન

૮૯-૯૧

મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામને ગિરનારની તળેટીમાં સુદર્શન તળાવ સમુદ્રાવ્યાના શિલાલેખમાં સંગીતનો કરેલો ઉલ્લેખ. અશોકના સમયનાં સ્તૂપો, ગુફાઓ વગેરેમાં કોતરેલા નૃત્યના સુંદર દર્યો. ડૉ. ક્રીચને બિભ્રાય.

૧૨ મૌર્ય અને ગુપ્તસમયની વચ્ચેનો સમય ૯૨-૯૫

મૌર્ય અને ગુપ્ત સમયની વચ્ચેના સમયમાં કુશાન વંશના પ્રખ્યાત ગમ્મ કનિષ્ઠ સંગીતના જાણુદાર. જુદા ગુફાઓમાં સ્થાપત્યમાં નૃત્ય-સંગીતના સુંદર નમૂનાઓ. કનિષ્ઠના સમયના મદાપંડિતો-નાગાર્જુન, અશ્વધૌપ તથા વસુમિત. અશ્વધૌપે કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો. સંગીતમાં તેમની પ્રવીણતા. જુદા ભગવાનનું મન ચલિત કરવા રાસડાનો—રાસ-નૃત્યનો થયેલો ઉપયોગ.

૧૩ ગુપ્તસમય

૯૬-૧૦૨

ગુપ્તસમયના ત્રણ મહાપ્રતાપી રાજાઓ : (૧) સમ્રાટ ચંદ્રગુપ્ત, (૨) સમુદ્રગુપ્ત અને (૩) ચંદ્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્ય. તેમના સમયમાં સાહિત્ય, સંગીત તથા કલાઓનો સુદર વિકાસ. સમુદ્રગુપ્ત. સંગીતના જાણુદાર. સિક્કામાં આપેલું વીણાને સ્થાન. ચંદ્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્યના સમયના નરસને. અન્ય કવિ શ્લોકના રચેલા મૃદ્ધકટિકમાં કેવી રીતે ગાવું જોઈએ તેનો કરેલો ઉલ્લેખ. ભવાનરાવ પિંગલે તથા પોપલીના બિભ્રાયો. ચીની મુસાફરો ફાહિયાન તથા હુએન સંગના હિંદની સમાજજીવનવસ્થાના સુંદર ઉદ્ગારો.

૧૪ મહાકવિ કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ ૧૦૩-૧૨૨

મહાકવિ કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ. કવિ સંગીતના જાણુદાર. તેમણે શાકુન્તલ, વિક્રમોર્વશીયમ્, રઘુવંશ, મેઘદૂત,

માનવિનાગ્નિમિત્ર વગેરેમા ઢરેલા સગીત વિષે ઉદ્દેષ્યો. તે સમયના જુદી જુદી જાતના વાદ્યોના નામો નૃત્યનિપયક કેટલાક શબ્દોના વિવેચનો. સગીત ઠેવુ હોવુ જોઈએ તેના મુચનો, અને તે સમયની સગીતની સ્થિતિના અનુમાનો

પ્રશ્નોત્તરી [પ્રકરણ ૧૦ થી ૧૪ સુધી]

૧૨૩-૧૨૬

૫ ભરત મુનિનુ નાટ્યશાસ્ત્ર

૧૨૭-૧૫૨

ભરતમુનિનુ નાટ્યશાસ્ત્ર. ભરતમુનિનો સમય નાટ્યશાસ્ત્રનુ મૂળ નાટ્યશાસ્ત્રમા (૧) સામાન્ય વિભાગ, (૨) નાટ્યવિભાગ, (૩) સાહિત્ય-વિભાગ દરેક વિભાગની વિગતનાં હકીકત, નૃત્યના પ્રનાર અભિનયના પ્રકાર રજો-અગદાર નાટ્યશાસ્ત્રના સમયમા નણુ ગ્રામો સપ્તકના સ્વરોના આધુનિક નામો ૨૨ શ્રુતિઓના નામો વિષે જાતિ વિષે જાતિના પ્રનાર જાતિના લક્ષણો અને તેનુ મહત્તર જાતિના રસ, રગ વગેરે કયા સ્વરો ન્યા રસને અનુકૂળ તેના નિયમો વૈદિક સમયથી ભરતના સમય સુધીના સગીતનુ વિજ્ઞાનનો ન

પ્રશ્નોત્તરી [પ્રકરણ ૧૫]

૧૫૨-૧૫૪

૬ મહાકવિ બાણના સમયમાં સગીતની સ્થિતિ ૧૫૫-૧૬૮

મહાકવિ બાણના સમયમા સગીતની સ્થિતિ કવિએ પોતાના પુસ્તકો—ઢાદબગી વગેરેમા ઢરેલા સગીત તથા નૃત્યસબધકે ઉદ્દેષ્યો, તે સમયમા સર્વ સ્ત્રીઓને સગીત તથા નૃત્ય શિક્ષણની મનાયથી આશ્ચર્યતા. સગીતનો નિસ્તરતો જતો પ્રચાર રાગ, રાગિણીઓ, તાન, સ્વર, શ્રુતિઓનુ ધોગ્ય વાદ્યોમા વીણા વેણુ, મૃદંગ વગેરેનો પ્રચાર. બાણના સમયની સગીતની સ્થિતિ વિષે અનુમાનો.

૧૭ ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન અને તેની વિશિષ્ટતાઓ

૧૬૬-૧૬૨

ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન અને તેની વિશિષ્ટતાઓ. ગુજરાતના ગીતનો વિચાર. ગીતની ગતિ. શ્રીકૃષ્ણ ભગવાનના સમયથી ભગવાનની રાસલીલા. સમૂહગીત તેમ જ નૃત્ય. રાસમાંથી જન્મેલી ગરબા પદ્ધતિ. મૌર્ય, ગુપ્ત, તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય, ઉચ્ચગૌરવના મહાકવિ કાલિદાસના સમયના સંગીતની ગુજરાતના સંગીત ઉપર અસર. ત્યાર બાદ મોવડી વંશના સિદ્ધગજ, કુમારપાળ, ચતિ હેમચન્દ્ર દ્વારા પોપકો. સોમનાથ મહાદેવ સમક્ષ થતું નૃત્યગાન. મંદિરોમાં થતી સંગીતની ધૂન. પંદરમા સદામાં બકિનમાર્ગનું પુનરુજ્જીવન. બકિનમય સંગીત-નગસિદ્ધ મહેતાના પદો, ગીતો, ભજનો, પ્રભાતિયાં-વગેરે. ગુજરાતના સંગીતની એ વિશિષ્ટતાઓ. તે જ પ્રમાણે મીરાંબાઈનાં ભજનો, કીર્તનો, ભજનમંડળીઓ વગેરે-ની જનસમાજ ઉપર અસર.

આંખાનેરના બૈજુ બાવગા ઉર્દૂ વૈજનાથદાસ-દુમાયૂના સમયમાં આંખાનેરની કનક્તના સમયે બૈજુએ બજાવેલી જનસમાજની સેવા. જ્વાહરીઅબા રાગ માનસિંહ, રાગ ખીરમલના સમક્ષલીન. વડનગરની દન્યદાઓ તાના, રીરી વિષે. સ્ત્રીઓના સંગીતજ્ઞાન વિષે. ગુજરાતે આપેલા રાગો-ગુર્જરી (ટોડી), ખંભાવતી, સોરઠ, ખીલાવલ (વેરાવળ) વગેરે.

મહાકવિ પ્રેમાનંદ-તેમની માણુબટની કથા કરવાની પદ્ધતિ. તે એક ગુજરાતની વિશિષ્ટતા. દયાગમભાઈ તથા તેમની ગરબીઓ-તેના જનસમાજમાં પ્રચાર. જૂનાગઢના ધર્મિય-પવિત્ર સંગીતશાસ્ત્રી શ્રી આદિતરામભાઈ. સાંપ્રદાયિક સંગીત-પ્રાર્થનાઓ-મંદિરોમાં કરવામાં

આવતું સંગીત. ગુજરાતે આપેલો સંગીતનો ફળો. કવિ નાનાલાલના રાસનું મહત્ત્વ. રાષ્ટ્રીય વિદ્યાપીઠો તથા અન્ય સંસ્થાઓમાં સંગીત-પ્રાર્થનાઓ વગેરેને અપાતું મહત્ત્વ.

મહાત્માજીએ પ્રાર્થનાસંગીતને આપેલું મહત્ત્વ; ભોળાનાથ સારા-ભાઈની પ્રાર્થનાસમાજમાં સંગીતનું સ્થાન. મહાગાષ્ટ્રીયનોએ ગુજરાતના સંગીતમાં આપેલો ફળો. ગુજરાતના રાજ્યોએ આપેલું સંગીતને પોષણ. સંગીત અને વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલય ગુજરાતના લોકસાહિત્યના સંશોધનની જરૂર.

પ્રશ્નોત્તરી [પ્રકરણ ૧૬-૧૭]

૧૯૩-૧૯૫

૧૮ શાસ્ત્રીય અને હળવું સંગીત

૧૯૬-૨૦૫

શાસ્ત્રીય સંગીતના પ્રકાર. હળવા સંગીતનું સ્થાન. તેના ફાર્ણો. શાસ્ત્રીય સંગીતમાં સ્વરોનું પ્રાધાન્ય. હળવા સંગીતમાં શબ્દાર્થ વગેરેનું પ્રાધાન્ય. સ્વર અને શબ્દાર્થનું માદ્યતમ્ય શાસ્ત્રીયસંગીત પણ લોકગમ્ય બનાવવાની જરૂરીઆત.

પ્રશ્નોત્તરી [પ્રકરણ ૧૮]

૨૦૬

૧૯ ખાં. સા. ફૈયાઝખાનું જીવનવૃત્તાંત તથા

ગાયકીની વિશિષ્ટતાઓ

૨૦૭-૨૧૯

ખાં. સા. ફૈયાઝખાનો પિતૃવંશ આગ્રાનો. મૂળ પુરુષ રમઝાનખા રંગીસે. રંગીસે ધરાણું. ખાંસાહેબનું માતૃવંશ. મૂળ પુરુષ ગગે ખુદાબક્ષ આગ્રા ધરાણાના સંસ્થાપક. તેમણે મુપદને બદલે ખ્યાલ ગાયકીની ફરેલી શરુઆત. ખાં.સા. ફૈયાઝખામા બને ગાયકીનું મિશ્રણ તેમણે ઉપરિચિત ફરેલી પોતાની સ્વતંત્ર ગાયકી. તેમણે નાનપણથી ફરેલી

સંગીતની શરૂઆત અને મેળવેલાં માન. શ્રીમંત સદ્ગત મદારાગ્ન શ્રી સયાશ્રાવે ઈ. સ. ૧૯૧૨માં રાજગૃહ તરીકે કરેલી તેમની નિમણૂક. તેમના સંગીતનો ગુજરાતને મળેલો અલગ્ય લાભ. તેમનો સ્વભાવ. તેમનો અંત.

(૧) ગાયકીનો વિશિષ્ટ પ્રકાર. (૨) તેમનું આવાપગાન (૩) ગાયકીમાં ગંગનનું તત્ત્વ. (૪) લય ઉપર સંપૂર્ણ દાખૂ. (૫) જોવાતાન બનાવવાની રીત. (૬) દ્વંદ્વી દ્વંદ્વી વૈવિધ્યપૂર્ણ મુંદર તાનો, ‘સમ’ ઉપર આવાવાની ખૂબી, અને જુદા જુદા મુખડાઓ બનાવવાની ખૂબી. (૭) કુદરતી મુંદર, ધ્રુવન્દ અને બરાવદાર અવાજ. (૮) રાગની જમાવટ કરવાની શક્તિ. (૯) જુદા જુદા ઢંગથી ગાવાની રીત. (૧૦) ખાંસાહેબનું શુદ્ધિઆતુર્ય, તેમ જ સંગીતશાસ્ત્રનું અગાધ જ્ઞાન. એક મહાન દલાકાર.

પ્રશ્નોત્તરી [પ્રકરણ ૧૯]

૨૧૯

૨૦ વડોદરાના ફિલસૂફ સૂફી સંગીતકાર ઈનાયતખાં ૨૨૦-૨૨૪

પ્રશ્નોત્તરી [પ્રકરણ ૨૦]

૨૪૫

પરિભાષિક શબ્દો

૨૪૬

શબ્દસૂચી

૨૪૭

ગ્રન્થસંદર્ભ

- (૧) નિત્યાન્તીશાખાલિટ્મ્-પેટવાદનિનામી વેદમૂર્તિ
રા. ગ. કેસરભાઈ ગોપાળભાઈકૃત.
- (૨) ભારતીય સંગીત બા ૧. પ્રો કૃષ્ણગાન મૂળે.
- (૩) The Ancient mode of singing Sāma Gāna by
Laxman Shanker Bhatt Sāmavedi
- (૪) The Music of Hindustan by A H Fox
Strangways.
- (૫) The Music of India by H A Popely
- (૬) શ્રી અરેકૃત ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુત્થાન,
પુ ન. ગાધી
- (૭) ભગતનું નાટ્યશાસ્ત્ર-કાવ્યમાલા સીરીઝ નં ૪૨
- (૮) E Clement's Introduction to the Study of
Indian Music
- (૯) Hindu Music and the Gāyan Samāj

પ્રકરણ ૧

વેદકાલનું સંગીત

માનવીનું મનોમન્યન આ ભૂમંડળના પૃથ્થ ઉપર જે કોઈ પણ ઠેકાણે પહેલવહેલું રથૂય સ્વરૂપે મૂર્તમાન મન્યું હોય તો તે આ આર્પાવર્તની ભૂમિ ઉપર અને તેથી જ ઋગ્વેદ એ દુનિયાનો જૂનામાં જૂનો મન્ય ગણાયો છે. અન્ય વેદોનું એ ઉદ્ભવસ્થાન પણ મનાયુ છે, કારણ એની છાયા એ સર્વને આનરી લેતી સ્પષ્ટ દેખાય છે. કેટલાકમાં તો એના એ મંત્રોનું પુનરાવર્તન પણ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. વેદોનો કમ-ઋક્, યજુર્, સામ અને અથર્વ એ રીતે ગણકાસે ગાઠવે છે, પરંતુ સંગીતની દૃષ્ટિએ આ ચાર વેદો પૈકી એનો જ-ઋક્ અને સામનો જ-આપણે વિચાર કરવાનો રહેશે, અને તેમાંએ ઋક્ કરતાં સામનો વિશેષ, કારણ કે સામવેદના મંત્રો જ ખાસ ગાવાને માટે નિર્માણ કરવામાં આવેલા છે. વળી ઋગ્વેદ અને સામવેદમાં સામ્ય પણ એટલું બધું ■ કે માત્ર થોડા મંત્રો સિવાય સામવેદના બધા જ મંત્રો ઋગ્વેદમાંથી લેવાયલા છે હરેક માત્ર એટલો જ કે તેનું નિયોજન અને કમ સોમયાગ કરતી વખતે ક્યા મંત્રો ક્યા સમયે કેવી રીતે ગાવા તે દૃષ્ટિથી કરવામાં આવેલું છે.

પ્રથમ આપણે ઋગ્વેદની અંદર સંગીત કઈ પરિપાટી ઉપર અસ્તિત્વ ધરાવતું હતું તેનો વિચાર કરીએ.

પહેલાં તો વેદ સાંભળી સાંભળીને જ યાદ રાખવામાં આવતા હતા. વેદોને કંઈક કરવામાં આવતા, તેમનો મુખપાઠ જ થતો. મુખપાઠને માટે કોઈ પણ સાહિત્ય કંઈક રહી શકે તેને માટે પદ્યરચના જ

સ્વાભાવિક રીતે અનુકૂળ થાય છે. ગેયત્વ એ પદ્યરચનાનું ખાસ અંગ હોય છે, એટલે એ રીતે પણ ગેયતા વેદનો મુખ્ય પાઠ કરાના વેદોનો-પ્રધાન અંશ બની રહે છે.

ઠંઠરથ કરાયલા એ વેદમંત્રોને પહેલવહેલા જ્યારે અક્ષરના સ્મૃત આકારમાં ઉતારવા માડ્યા, એ વેદમંત્રોને જ્યારે પહેલવહેલો શબ્દદેહ અંપવામાં આવ્યો, ત્યારે પણ પદ્યરચના કાયમ રહી. જાનો અર્થ એ જ કે એ મંત્રોના ઉચ્ચારણમાં ગેયત્વ મુખ્ય ભાગ બજાવવાનું હતું.

શબ્દના સંબંધમાં તેનું ઉચ્ચારણ એ મુખ્ય વસ્તુ છે અને તેના સમૂહોને ગેયતા અર્પવામાં તે વિશેષ જ, કારણ શબ્દોના સમૂહનું એક જ સૂરમાં ઉચ્ચારણ ક્યેં જવાયી તેને ગેયતા અર્પી શકાતી નથી. ઓછામાં ઓછા બે ભિન્ન સૂરોની આવશ્યકતા તો રહેવાની જ, બે કે તેટલાથી ય તેની ગેયતા બરાબર સમજાતી નથી, ખીલી શકતી નથી એટલે આવા શબ્દોના સમૂહને ગેયતાનો ઠંઠક પણ અંશ-સમજાવ એવો અને અનુભવી શકાય એવો અર્પવો હોય તો નિદાન તથા સ્તરોનો તો મેળ હોવો જ જોઈએ.

હવે આ ત્રણ સૂરો કઈ સપાટીના હોવા જોઈએ નેનો જરા ઝીણવટથી ખ્યાલ કરીશું તો સમજાશે કે એક સૂર જીવી સપાટીનો હોવો જોઈએ, એક નીચી સપાટીનો, અને એક વળી એ ગતેનું મમાનાંતર સાચવતો હોય તેવી સપાટીનો હોવો જોઈશે. આવા ત્રણ પ્રકારની સપાટીવાળા સૂરોનો મેળ મળતો હોય એવી રીતે જ શબ્દોના સમૂહોનું ઉચ્ચારણ કરવામાં આવે તો તે જરૂર ગેયતાપ્રધાન ગમે.

ગેયતાના પ્રાથમિક સ્વરૂપના આ પૃથક્કરણને સંગીતશાસ્ત્રની પારિભાષિક અને સાંકેતિક ભાષામાં મુદ્રી બનાવવું એ જરા મુશ્કેલી-બંધું કાર્ય છે. સ્વતંત્ર સંશોધનનો એ પ્રદેશ બની રહે છે એટલે આ બાબતમાં અત્યારે તો આપણે તેના બાજુકારો અને શાસ્ત્રજ્ઞોના કથનોને માન્ય રાખીને આપણા વિષયમાં આગળ વધીશું.

ઉપરની પાર્શ્વોત્થાના દષ્ટિ સમીપ રાખીને આપણે ઢી સકીશું કે દુનિયાના સૌથી પ્રાચીન ગ્રંથ—હગ્વેદે પોતાની મત્રોચ્ચારણ પદ્ધતિ-ને આ જ પ્રમાણેની સ્વાભાવિકી ગેરતા અર્પેલી છે એ- જાણો, એક નીચો અને એક એ બલેની વચ્ચેનો—મધ્ય—એવા ત્રણ મુરોનો મેળ સાચવીને એની મધ્યમાંથી ઉચ્ચારણ કરવાનું ઠરાવવામાં આવેલું છે આ ત્રણ મુરોના નામ ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત એવા એમણે આપેલા છે ઉદાત્ત એટલે જાણો, અનુદાત્ત એટલે નીચો, અને સ્વરિત એટલે ઉદાત્ત અને અનુદાત્તની વચ્ચેનો સમાદાત્ત સ્વર—એટલે મનની મધ્યનો ગગ.

હકાર્ય ગ્રહેના જે મત્રોને સ્પિઓએ ગ્રંથસ્થ કરેલાં છે તે એવી તો શૈલીમાં દરેલા છે કે તેનું જ ને એક પક્ષ રાખીએ તો બાગે આપણે તેમાંથી હર્ષ પણ અર્થ ઉપજાવી શકીએ, એટલે એ વૈદિક શબ્દોના સમૂહોને કેવી રીતે વાચવા, કેવી રીતે તેના અર્થો ધટાવવા વિગેરે નામતોને લગતું પણ અને પ્રશ્નનું સાહિત્ય તેની આસપાસ રચાયેલું છે એ સાહિત્યના અધ્યયન સિવાય એના અભ્યાસ સિવાય વેદોનું પરિશીનન અર્થહીન બને છે આ બધું (સાહિત્ય વેદો ॥ જે છે અ ગો) મનાયા છે તેમાં વેગયનું પડ્યું છે એ ઇ અ ગોના નામ—શિક્ષા, દંષ, જ્યોતિષ, ઠન્દ વગરણ અને નિરુક્ત—છે નિરુક્ત આ હોય અ ગોમાંનું સરગ્રેહ અ ગ મનાય છે કારણ કે નિરુક્ત દ્વારા વેદના અર્થ કરવાની પરિપાત્રી તેના પ્રણેતા યાસ્કાચાર્યે દર્શાવેલી છે મત્રોના અર્થ સમજવામાં તેના ઉચ્ચારણની ખામત પણ આની જાય છે મત્રોના ઉચ્ચારણનું—જાણો ગગ ગ્યા દાઢવો, નીચો ગગ દર્ધ વખતે દાઢવો, એ બન્નની વચ્ચેનો સ્વર -ચારે ઢાઢવો વગેરેનું પણ જ્ઞાન નિરુક્ત દ્વારા થાય છે એ તો વળી એટલે સુધી જણાવે છે કે નિશ્ચિત દરેલા સ્વરગ્રંથાનનો ક્રમ જો ફેરવવામાં આવે તો તે સ્વરસમૂહોથી જે મૂળ અર્થ નીકળતો હોય તેનાથી જુદો જ અર્થ નીકળે દાખલા તરીકે—

ચંદ્રેન્દ્રશત્રુઃ સ્વરતોપરાધાન્ ॥ આમાં ઇન્દ્રશત્રુઃ એ એવા મંત્રમાંનો એક શબ્દસમૂહ છે. એ શબ્દસમૂહના ઉચ્ચારણમાં જે શત્રુઃ શબ્દ ઉદાત્ત લઈએ તો "ઇન્દ્રનો શત્રુ" એવો અર્થ થાય પરંતુ જે ઇન્દ્ર શબ્દ ઉદાત્ત લઈએ તો "ઇન્દ્ર જેનો શત્રુ છે તે" એવો અર્થ થાય. મતલબ કે સાચો અર્થ સમજવાને માટે સ્વરસ્થાનનો ક્રમ ઘણી ચીવટાર્થી જાળવવો જોઈએ એવું નિરૂક્ત જણાવે છે.)

આમ ત્રણ સ્વરો, તેનાં નામ તથા તેના ક્રમની મદદતા આપણે જાણી પરંતુ તેટલાથી જ આપણું કામ સરે તેમ નથી. ઋચ્યાઓ ઉચ્ચારતી વખતે, મંત્રો વાંચતી વખતે કયો શબ્દ ઉદાત્ત લેવાનો, કયો અનુદાત્ત, અને કયો સ્વરિત એવું સ્પષ્ટ આજ્ઞાપન દાખવતી 'દૃષ્ટિ' પદ્ધતિ તો હોવી જોઈએ ને ? એવી પદ્ધતિ હોય તો જ એ મંત્રોચ્ચારણ સર્વગમ્ય બની શકે. આપણા ઋષિઓએ આ પહેલેથી જ જોએલું છે, અને એટલે જ આ ત્રણ સ્વરો જ્યાં હોય ત્યાંથી ઓળખાઈ આવે તેને માટે તેમણે કેટલીક નિશાનીઓ નક્કો કરી રાખેલી છે. એ નિશાનીઓ નીચે પ્રમાણે હતી :—

(૧) ઉદાત્ત સ્વરને માટે ઠાંઈ પણ નિશાની રાખવામાં આવી ન હતી (તે હાલના નિષાદ, ગાંધાર સ્વરો છે.)

(૨) અનુદાત્ત સ્વર માટે સ્વરની નીચે આડી લીટી કરવામાં આવતી હતી (તે હાલના ઋષભ, ધૈવત સ્વરો છે.)

(૩) સ્વરિત સ્વરને માટે સ્વરની ઉપર જિભી લીટી કરવામાં આવતી હતી (તે હાલના સા, મા, ધ, સ્વરો છે). અઘતન સંગીતશાસ્ત્રમાં જે નોટશીતપદ્ધતિને નામે પ્રસિદ્ધિમાં આવેલી છે (અને જેને અંગે હજી મુધી. સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞો એકમત થઈ શક્યા નથી), તેનું આ પ્રાચીનમાં પ્રાચીન ઉદ્ગમસ્થાન ટૂંકીએ તો ખોટું નથી.

ઋગ્વેદના મંત્રો કેવળ કર્મકાંડ કે યજુષાગાદિના ઉપયોગ માટેના નથી. બીજા ગ્રંથોમાં દેહીએ તો એ મંત્રો ખાસ ગાવાને માટે નિર્માણ થયેલા ન હતા, અને તેથી જ ઋગ્વેદમાત્ર ત્રણ સ્વરો, તેનાં નામ, તેના ઉચ્ચારણનો ક્રમ અને તેને ઓળખવા માટેનાં ચિહ્નો એટલું જ સંગીતશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ આપીને અટકે છે, છતાં મદર્ગિઓએ આ સ્વરોનું પૃથક્કરણ કરવાનું. નાદ (Sound) ના નિશાનની અટપટી જાણતોનો ઉદ્દેશ સાચવા મથતા રંગનાનું ચાતુર રાખેલ જણાય છે, અને તેમાં તેઓને એટલી મુશ્કેલી સંજના મગેલી જણાય છે કે તેઓ આ દરેક સ્વરનાં લક્ષણો બાંધી શકવાને સમર્થ થયા છે. દરેક સ્વર કયા રંગનો છે, કયા રૂપનો છે, કર્મ ક્ષતિનો છે, કયા છંદને વધુ અનુકૂળ છે, તેના કયા અધિષ્ટાતા દેવ છે છતાંદિ જાણતો પણ તેઓ સંશોધી શક્યા છે. આ તેમની ક્તેદના મૂલ્ય જેટલાં આંકોએ એટલાં ઓછાં છે. ખરેખરી રીતે તો આ ઓકે મદાન વૈજ્ઞાનિક સંશોધનનો વિષય થઈ પડે તેવો છે. તે જાણવાથી રાગનું સ્વરૂપ સમજાય છે, રાગમાં કયા રસનું પ્રાધાન્ય છે તે કળા શકાય છે, તે ગાગની સાબળનારા ઉપર કેવી અસર થાય છે તે અનુભવી શકાય છે, તથા તે રાગની કલ્પિત મૂર્તિને ચિત્રાકિત કરવાની બાવના પણ ઉદ્દીપન થાય છે.)

પાત્રવક્ત્ર્ય મુનિએ પોતાની શિષ્યામાં આ ત્રણ સ્વરોનાં લક્ષણોનીએ પ્રમાણ વર્ણવ્યાં છે :—

અગાત્રે સ્વર્યં લક્ષણં વ્યાસ્યાસ્યામઃ

રદ્યતથાનુદાતથ સ્વરિતથ તથંચ ચ ।

લક્ષણં વર્ણયિષ્યામિ દૈવતં સ્યાન્મેવ ચ ॥

સ્વરનો રંગ

શુક્લમુષે વિજાનોયાન્ (હિમ્ય = ઉદાત્ત = શુદ્ધ)

નીચં છોદિતમુચ્યતે (નીચ = અનુદાત્ત = લોહિત)

શ્યામં તુ સ્વરિતં વિચાત્ ॥ (સ્વરિત = શ્યામ)

સ્વરના દેવ

અગ્નિમુચસ્ય દૈવતમ્ ઉચ્ય = ઉદાત્ત = અગ્નિ.
 નીચૈસ્સોમો વિજાનીયાત્ નીચ = અનુદાત્ત = સોમ.
 સ્વરિતે સવિતા ભવેત્ ॥ અગ્નિ = સવિતા.

સ્વરની જાતિ

ઉદાત્ત વ્રાહ્મણ વિદ્યાત્ ઉદાત્ત = બ્રાહ્મણ
 નીચ ક્ષત્રિયમુચ્યતે નીચ = અનુદાત્ત = ક્ષત્રિય
 વૈશ્ય તુ સ્વરિત વિદ્યાત્ ॥ અરિત = વૈશ્ય

સ્વરના અધિષ્ઠાતા મુનિ

મારદ્વાજમુદાત્તકમ્ ઉદાત્ત = મારદ્વાજ
 નીચ ગૌતમ મિત્યાહુ નીચ = અનુદાત્ત = ગૌતમ
 ગાર્ગ્ય ચ સ્વરિત વિદુ ॥ અગ્નિ = ગાર્ગ્ય

સ્વરના ઇન્દ્ર

વિદ્યાદુદાત્ત ગાયત્રીમ્ ઉદાત્ત = ગાયત્રી
 નીચ ટ્ર્યૈષ્ટુમમુચ્યતે નીચ = અનુદાત્ત = ટ્ર્યૈષ્ટુમ
 જાગત સ્વરિત વિદ્યાત્ ॥ અગ્નિ = જાગતમ્

તથે સ્વરના આરા ત્રીણુરુભર્થાં દાગ્ધમય સક્ષણે પાવનાર-
 ની ભુદ્ધિ ખરેખર અવૌન્દિ હોવી જોઈએ. સંગીતશાસ્ત્રને વિજ્ઞાનના
 પાયા ઉપર ગોઠવી સજાય એમ છે એવું ઉપગ્રન્થ વર્ણન પ્રપટ્ટ રીતે દર્શાવે
 છે. અત્યારે પણ સ્વરના વર્ણ, જાતિ, રૂપ, ઇત્યાદિ સમઘમા ઘણી
 પર્યાયોચનાઓ નજરે પડે છે પરંતુ તે સર્વને પ્રયોગશાળાઓ દ્વારા
 સિદ્ધ કરી બતાવવાની જરૂર છે. આમ આ આખોયે ત્રિયમ સ્વરના
 અભ્યાસ અને યથાનિધિ અન્વેષણ માટેની જોગવાઈ માગી લે છે

ઉપર જે પ્રકારની ગેયતાની આપણે વાત કરી મયા તે તો માત્ર સામાન્ય પ્રકારની ગેયતા જ કહી શકાય. માત્ર ત્રણ જ સ્વરોનો ઉપયોગ એમાં તે સંગીતનો કેટલો પમરાટ હોઈ શકે? એટલે એ સ્પષ્ટ છે કે જે ઠાઈ વિશેષ પ્રકારની ગેયતા ઉપજાવવી હોય તો ત્રણ કરતાં વધુ સ્વરો તો હોવા જ જોઈએ. સામવેદનું સંગીત આ મંતવ્ય ઉપર નિર્માણ થએલું જોવામાં આવે છે કાગળ કે સામના મંત્રો-ઋગ્વેદની માર્ક જો ખાસ ગાનાને માટે નિર્માણ થએલા ન હોય તો વેદકાલીન સંગીતનો ઇતિહાસ આટલેથી જ થંભી ગયો હોત. પરંતુ સામના મંત્રો યજુર્વાગાદિક, ધાર્મિક તેમજ અન્ય ક્રિયા પ્રસંગે વિધિપુરઃસર ગાવાને માટે નિર્માણ હતા એટલે ગાવાના પ્રસંગો જેમ જેમ વધતા ગયા તેમ તેમ નવા નવા એકબીજાની સાથે સાથેના સ્વરોનું જ્ઞાન અને જ્ઞાન જાગૃત થતું ગયું. અને સંગીતશાસ્ત્રનો એ સાદો સીધો નિયમ હોનાથી એ નિયમાનુસાર નવીન સ્વરોનું સંશોધન થતું ગયું અને તેથી જ ઋગ્વેદના ત્રણ સ્વરોમાં પાઞ્ચમી (સામવેદમાં) બીજા ચાર સ્વરોનો વધારો થએલો જોવામાં આવે છે. આ સંશોધનને પરિણામે સામવેદમાં આપણને સાત સ્વરો ઓળખવાનું મળે છે. આ સંગીતના સ્વરોનું સંશોધન તથા વિકાસક્રમ કેવી રીતે થયો તે એક મહત્ત્વનો વિષય હોઈ જરા વધુ વિગતવાર હકીકત આપણે જોઈએ, પરંતુ આ સ્વરો વિષે વિચાર કરતા પહેલાં એક મહત્ત્વના મુદ્દાનો વિચાર કરવો ઘટે છે અને તે એ કે સંગીત પહેલું કે સંગીતના સ્વરો પહેલાં? સ્વરોનું સંશોધન થયા વિના સંગીત અસ્તિત્વમાં આવેલું જ નહોતું? સ્વરોનું સંશોધન થયા સિવાય જનસમાજે શું ગાવાનું શરૂ કર્યું જ ન હતું? પરંતુ તેમ અનવાયોગ્ય નથી પ્રથમ સંગીત અને પછી સ્વરોનું સંશોધન થએલું હોવું જોઈએ અને જેવી રીતે આપણે બાપા પહેલી કે વ્યાકરણ તે પ્રશ્નનો ઉકેલ બાપા પહેલી ગણી આણ્યો છે તે જ પ્રમાણે સંગીતમાં પણ પ્રથમ સંગીત અને પછી સંગીતના સ્વરોનું સંશોધન થએલું હોવું જોઈએ એમ કહી શકાય.

ઐતિહાસિક દષ્ટિએ હવે આપણે વિચાર કરવાનો હોવાથી શ્રી મહાદેવ, શ્રીકૃષ્ણ, શ્રી ગજનન, રાવણ ઇત્યાદિ સંગીતાચાર્યોના જુદા જુદા મનો વિષે વિચાર કરીશું નહીં. તેઓએ છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓનું ધોરણ પ્રચલિત કરેલું છે* પરંતુ દેવ અને દાનવોએ પ્રચાર કરેલા મતો તરફ દષ્ટિ ન કરતાં સામવેદ તરફ જ દષ્ટિ કરીશું.

* જુદા જુદા મતો પ્રમાણે છ રાગ અને રાગિણીઓ બદલ જુઓ પરિશિષ્ટ બ

પ્રકરણ ૨

સામવેદના સ્વરો વિષે

હવે પ્રથમ આપણે સામવેદના સ્વરો વિષે વિચાર કરીએ, ષડ્જ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ ઇત્યાદિ હાલના સ્વરોનાં જે નામો છે, તે નામો સામવેદના સમયના સ્વરોમાં જેવામાં આવતાં નથી. સામવેદના સ્વરોનાં નામો જુદાં જ છે અને તે નીચે પ્રમાણે છે :—

૧. કૃષ્ણ
૨. પ્રથમ
૩. દ્વિતીય
૪. તૃતીય ✓
૫. ચતુર્થ
૬. માન્દ્ર, અને
૭. અતિસ્વાર્થ.

અને સામગાનમાં આ સ્વરો ઓળખવા સારુ સ્વરો ઉપર નિશાની-ઓ કરવામાં આવતી હતી અને આંકડાઓ મૂકવામાં આવતા હતા. સ્વરો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪, ૫, ૬ અને ૭ આંકડા મૂકવામાં આવતા હતા એટલે આ સામના નોટેશનની શરૂઆત હતી. આવી રીતે આંકડા સ્વરો ઉપર મૂકવાથી તે સ્વર કયો છે તે જાણી શકાતું હતું. આ સ્વરોનો મેળ હાલના સ્વરો સાથે લેવાયો છે જે નીચે પ્રમાણે છે :—

- | | | |
|---|---------|--------|
| ૧ | કૃષ્ણ | એટલે મ |
| ૨ | પ્રથમ | " ગ |
| ૩ | દ્વિતીય | " રે |
| ૪ | તૃતીય | " સા ✓ |

૫ ચતુર્થ	"	ની (માન્દ્ર સપ્તક)
૬ માન્દ્ર	"	ધ (")
૭ અતિસ્વાર્ય	"	પ (")

હવે આ સ્વરોનો વધુ વિચાર કરતાં જણાય છે કે :—

કૃષ્ણ સ્વર એટલે ઊંચો	=	મ અને સ્વર ઉપર ૧ મૂકવાનો મ ^૧
પ્રથમ " " પહેલો	=	ગ " " ૨ " ગ ^૨
દ્વિતીય " " બીજો	=	રે " " ૩ " રે ^૩
તૃતીય " " ત્રીજો	=	સા " " ૪ " સા ^૪
ચતુર્થ " " ચોથો	=	ની " " ૫ " ની ^૫
માન્દ્ર " " નીચો	=	ધ " " ૬ " ધ ^૬
અને અતિસ્વાર્ય " " છેવટનો (ખાફી રહેશે તે)	=	પ ૭ " પ ^૭

આ દ્રષ્ટિકોણ ઉપરથી એમ અનુમાન કરી શકાય કે પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય અને ચતુર્થ એ ચાર સ્વરો પહેલા શોધાયા અને તેથી તેને પહેલો બીજો, ત્રીજો અને ચોથો એવું નામ આપવામાં આવ્યું હોયું જોઈ એ તે સિવાય આ નામોની યથાર્થતા સમજાવી શકાતી નથી. એટલે પહેલો સ્વર જે શોધાયો તે પ્રથમ, બીજો શોધાયો તે દ્વિતીય, ત્રીજો તે તૃતીય અને ચોથો શોધાયો તે ચતુર્થ. આ ચાર સ્વરોથી ઊંચો સ્વર તે કૃષ્ણ, નીચો તે માન્દ્ર અને આ સપ્તકની પૂર્તિમાં છેવટનો ખાફી રહેશે સ્વર તે અતિસ્વાર્ય તરીકે ઓળખાયો.

આ ઉપરથી આપણે બીજા અનુમાનો કરી શકીએ કે :—

- (૧) પ્રથમ ચાર સ્વરો શોધાયા,
- (૨) તેનાં નામો પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય અને ચતુર્થ દતાં,
- (૩) તે સ્વરોનો પછીથી ગ, રે, સા, ની સ્વરો સાથે અનુક્રમે મેળ લેવાયો,

(૪) આ ક્રમ અરોહનો છે એટલે આ સ્વરો અરોહના ક્રમે ગનાતા હોના જોઈએ, અને

(૫) બાકીના સ્વરો પાછળથી શોધાયા.

આ સ્વરોનો મેળ હાથના સપ્તકના સ્વરો સાથે કેવી રીતે લેનાયો તે સંબંધમાં યાતવસ્કય તેમજ પાણિની શિક્ષામાં નીચેના શ્લોકો આપેલા છે તે ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે:—

યાતવસ્કય મુનિ કહે છે કે :—

उच्च निपादगाधारो नीचौ ऋषभ धैवतौ ।

शेषास्तु स्वरिता ज्ञेयाः षड्जमध्यमपचमा ॥

અર્થાત્ ઉચ્ચ સ્વરો એ નિપાદ, ગાધાર, છે નીચ સ્વરો એ ઋષભ ધૈવત છે અને બાકીના સ્વરિત તે ષડ્જ, મધ્યમ અને પંચમ છે. આપણે આગળ જણાવ્યું ગયા કે ઉચ્ચ તે ઉદાત્ત છે, નીચ તે અનુદાત્ત છે અને સ્વરિત તે યેની વચ્ચેનો સ્વર છે.

અને પાણિની મુનિ જણાવે છે કે :—

उदात्तो निपादगाधारावनुदात्त ऋषभधैवतौ ।

स्वरित प्रभवात्येते षड्जमध्यमपचमा ॥

અર્થાત્ પાણિની મુનિ યાતવસ્કય મુનિએ ઉપર દર્શાવેલી દલીલ ત સહેજ જુદા શબ્દોમાં કહે છે.

એટલે આ મુનિઓએ જે સ્વરોનો મેળ લીધેનો છે તે ગ્રાહ્ય ગણી આગળ ચાલીશું. પરંતુ કોઈ એમ પૂછે કે ઉદાત્ત એટલે નિપાદ, ગાધાર જ કેમ અને ઋષભ, ધૈવત કેમ નહિ તેનો જવાબ આપવો અઘરો છે. તેવી રીતે અનુદાત્ત સ્વરો એટલે ઋષભ, ધૈવત જ કેમ અને સ્વરિત એટલે ષડ્જ, મધ્યમ અને પંચમ જ કેમ તે સમજાવવું મુશ્કેલ છે.

વળી કૃષ્ટ, પ્રથમ ઇત્યાદિ સ્વરોનાં પારિભાષિક નામેા ૫૩૪, ઋષભ, ગાધાઃ ઇત્યાદિ કોણે અને ક્યારે આપ્યાં તે યજ્ઞ સમગ્રવી શકાય નથી.

હવે ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે સામના સ્વરો નીચે પ્રમાણે ગોઠવી શકાય તેમ છે :—

- ૧ કૃષ્ટ-સ્વગિત છે-મ
- ૨ પ્રથમ-ઉદાત્ત છે-ગ
- ૩ દ્વિતીય-અનુદાત્ત છે-રે
- ૪ તૃતીય-સ્વગિત છે-સા
- ૫ ચતુર્થ-ઉદાત્ત-છે-ની
- ૬ માન્ડ-અનુદાત્ત-ધ
- ૭ અતિસ્વાર્થ-સ્વરિત-છે-પ

હવે પ્રથમ ચાર સ્વરો શોધાયા ત્યારબાદ બીજા સ્વરોનું અંશોધન કેવી રીતે થયું તે આપેલા શ્લોકમાંથી જાણવી શકાય તેમ છે. આ શ્લોકોમાં જે જોડકા “ નિપાદગધારૌ, ” “ ઋષભધૈવતૌ, ” તથા “ વજ્રમધ્યમ પચમા ” એ સાથે લીધેલાં છે તે સંકેતક છે એમ જણાય છે. તે સિવાય આજ સ્વરો સાથે લેવાની જરૂરિયાત જણાતી નથી અને આ સ્વરો ની, ગા, રે, ધ, અને સા, મ, પ એ એકબીજાના અવાદી સ્વરો છે એટલે આ સમયમાં આ સંવાદનું તત્ત્વ તેઓ જણાતા હતા એમ ચોક્કસપણે કહી શકાય.

હવે આ સપ્તકના પ્રથમના ચાર સ્વરો મ, ગ, રે, સ અગર આરોહ પ્રમાણે સા, રે, ગ, મ એ સપ્તકનો પૂર્વાર્ધ ગણી શકાય અને તેના સંવાદી સ્વરો પ, ધ, ની, સ એ ઉત્તરાર્ધ ગણી શકાય. એ સપ્તકના જે વિભાગ પાડવામાં આવે તો પૂર્વાર્ધ સા, રે, ગ, મ

અને ઉત્તરાર્ધ તે પ, ઘ, ની, સા મણાય, એટલે પૂર્વાર્ધનો દરેક સ્વર ઉત્તરાર્ધના દરેક સ્વરનો સંવાદી છે, એટલે સ્વરોના સંશોધનમાં આ સમવાદીત્વપણાએ ઘણો અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો હોય એમ સ્પષ્ટ જણાય છે.

સામનું સંગીત આ ચતુસ્સ્વરના ધોરણ ઉપર રચાયેલું છે. ચાર સ્વરોનો સમુદાય તે ચતુ સ્વર અને તે ચતુસ્સ્વરના અસ્તિત્વનો જૂનામાં જૂનો પુરાવો સામ-એગીત ઉપરથી મળી આવે છે.

એટલે પ્રથમના ચાર સ્વરોના મંચાદી ખીજ ત્રણ સ્વરો જોળા કાઢરામાં આવ્યા તેથી સપ્તકના સાત સ્વરોનો બરાબર મેળ પડી ગયે છે, અને એક સંપૂર્ણ સપ્તક બને છે. એટલે વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં એમ કહી શકાય કે પહેલાં-પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય અને ચતુર્થ એ એ ચાર સ્વરો શોધાયા, જાનો સમવાદી મ, પ, રેનો સંવાદી ઘ અને ગાનો સંવાદી ની શોધાયા; અને પ્રથમના ચાર સ્વરોથી જોયો તેને વૃષ્ટ (એટલે જોયો) નું નામ અપાયું, આ ચાર સ્વરોથી નીચાને માન્દ્ર (નીચો) નું નામ અપાયું અને સપ્તકની પૂર્તતા કરવા બાકીના સ્વરને 'અનિસ્વાર્ય' નું નામ અપાયું. આ હકીકત આપણે એક કાદાના રૂપમાં સારી રીતે ઘટ્ટાવી શકીએ તેમ હોવાથી આ સાથે તે હકીકત રજૂ કરેલી છે.

સામસ્વરોનું મેળ દર્શાવનારું પત્રક :—

અનુક્રમાંક	સામના સ્વરો	સમકના સ્વરો સાથે મેળ	સ્વરોનો ક્રમ	ઉદાત્ત સાથે મેળ	ઉદાત્ત-સ્વરોએજનાં ગ્રિહો	સ્વરોચ્ચાર વખતે હસ્તની સ્થિતિ	સામ નોરેશન નાં ગ્રિહો
૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
૧	કૃષ્ણ	મ	— અવરોહનો ક્રમ —	સ્વરિત	અક્ષર ઉપર બીલીલીટી	ગોકણીકૃતિ	૧
૨	પ્રથમ	ગ		ઉદાત્ત	કંઈ નહીં.	તર્જનીની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૨
૩	દ્વિતીય	રે		અનુદાત્ત	અક્ષર નીચે — આડી લીટી	મધ્યમાંગુલીની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૩
૪	તૃતીય	સા		સ્વરિત	ઉપર પ્રમાણે	અનામિકાની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૪
૫	ચતુર્થ	ની		ઉદાત્ત	"	કનિકાની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૫
૬	માન્દ્ર	ધ		અનુદાત્ત	"	કનિકાના મૂળમાં અંગૂઠો રાખવો	૬
૭	અતિ-સ્વાયં	પ		સ્વરિત	"	અંગૂઠાની ટોચ ઉપર તર્જની રાખવી	૭ અથવા કાકપદ

* સ્વરોચ્ચાર સમયે હસ્તની સ્થિતિ રાખવા બદલ જુઓ ગાત્રવીણાનું ચિત્ર

કેમ ફેરફાર થયો. હાલનો આરોહ, અવરોહનો ક્રમ ક્યારથી અસ્તિત્વમાં આવ્યો, એ સંશોધન ક્રિયામાં કેટલો સમય લાગ્યો હોવો જોઈએ, વગેરે પ્રશ્નો વિચાર કરવાયોગ્ય છે, પરંતુ એ વિશે એટલું તો સ્પષ્ટ જણાય છે કે આ અવરોહના ક્રમના ફેરફારમાં વાદ્યોએ ધણો અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે એટલે ગાવાની સાથે જેમ જેમ વાદ્યોનો પ્રચાર થતો ગયો તેમ તેમ સ્વરોના ક્રમમાં ફેરફાર થતો ગયો. વળી વાદ્યોની રચના પણ એવી છે કે તેમાં આરોહના સ્વરો સરળતાથી વાગે છે, ન્યારે અવરોહના સ્વરો વગાડવા તેટલા અનુકૂળ અને સગળ નથી—અર્થાત્ વાદ્યોની રચના આરોહના સ્વરોને મદદરૂપ બને છે, તેથી વાદ્યોનો જેમ પ્રચાર વધતો ગયો તેમ અવરોહનો ક્રમ બદલાઈ આરોહનો થયો. વળી વાદ્યોએ બીજું અગત્યનું કામ એ ક્યું છે કે વાદ્યો ઉપર જે પડદા બાંધવામાં આવેલા હોય છે તેથી સ્વરોના અંતરનું પ્રમાણ બહુ જ ચોક્કસપણે નિર્ણીત થયું. વળી વાદ્યોને લીધે કામળ, તીવ્રાદિ સ્વરો પણ અસ્તિત્વમાં આવ્યા એટલે વાદ્યોએ સંગીતમાં ધણો અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે.

વળી સંગીતના સ્વરોનો વિકાસ એ સમાજની સ્થિતિ સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે. એટલે જેમ જેમ સમાજની સ્થિતિ સુવ્યવસ્થિત થતી ગઈ તેમ તેમ સંગીતનો વિકાસ થતો ગયો. અગ્નિ, ગામડીઆ તથા જંગલવાસીઓ પોતાના સંગીતમાં ઓછા સ્વરોનો ઉપયોગ કરે છે. વળી પુરુષો-એટલે મોટી ઉંમરના માણસો કરતાં નાની ઉંમરના છોકરાઓ ઓછા સ્વરોનો ઉપયોગ કરે છે. તે ઉપરાંત સાસ્ત્રીય સંગીત કરતાં હજવા સંગીતમાં ઓછા સ્વરોનો ઉપયોગ થાય છે—એટલે જેમ સમાજની સ્થિતિ ઉચ્ચ તેમ તેના સંગીતમાં વિશેષ સ્વરોનો ઉપયોગ થાય છે. અર્થાત્ જેમ જેમ સમાજ વિકસતો ગયો તેમ તેમ સંગીતમાં વિશેષ સ્વરોનો ઉપયોગ થતો ગયો, તે એટલે સુધી બનવા પામ્યું કે સંગીત એક શાસ્ત્ર છે એમ તેની ગણના થવા લાગી, તેના નિયમો

રચાયા સંગીતપદ્ધતિઓ રચાઈ, જુદી જુદી જાતના સંશોધનો થયા,
 વાતાવરણમાં અસર ઉપજાવી શકે એવું—સંસ્કૃત સામર્થ્યવાળું
 સંગીત—ઉત્પન્ન થયું રાગ અને રગના મેળરૂપ રાગોને અનુકૂળ
 ચિત્રોત્પન્ન શાસ્ત્ર થયું—અને છેવટે આપણે એટલું જ નહીં કે આ
 સંશોધનનું જે વિસ્મરણ થયું છે તેનો ફરી ઉદ્ધાર સત્વરે થાય એમ
 ધન્યવી આપણા વિષય તરફ ધ્યાન દોરીશું



પ્રકરણ ૩

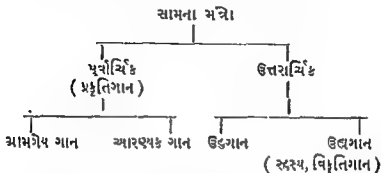
સામના મંત્રો

હવે સામના મંત્રો વિષે વિચાર કરીએ :—

સામવેદના મંત્રો યજ્ઞયાજ્ઞાદિ ધાર્મિક પ્રસંગે વિધિપુરઃસર દરેક ધારણ પ્રમાણે ગાવામાં આવતા હતા. અને તે સમયે સોમવહ્ની * નો રસ યથાવિધિ કાઢી પીવાનો ખાસ રિવાજ હતો. આ છોડ ‘સોમ’ એટલે ચંદ્રલોકનો છોડ કહેવાનો હતો અને આ સોમયજ્ઞની તૈયારીમાં ઘણું વખત જતો હતો, અને તે ઘણું સમય મુખી ચાલતો હતો, અને ચંદ્રલોકમાં વચ્ચતા પૂર્વજોના પૂજનાર્થે આ યજ્ઞ કરવામાં આવતા હતા. આ સોમરસના ગુણદોષનું વર્ણન ઋગ્વેદના ત્રયમા પુસ્તકમાં સવિસ્તર આપેલું છે, અને આ સમયે જે મંત્રોચ્ચાર કરવામાં આવતા હતા તે મૂળ પદ્ધતિ પ્રમાણે જ કરવા ખામ ચીવટાઈ રાખવામાં આવતી હતી, અને વેદિક સંહિતાના ખાત્રણી વિવેચનોમાં જે સૂચનાઓ આપેલી છે તે જ પ્રમાણે વર્તવાથી તે મંત્રોની ખરી ધાર્મિક અસર મૂળ રરૂપમા જળવાઈ રહેતી હતી એવી માન્યતા હતી. આ યજ્ઞમાં અગ્નિદેવતાની પૂજા કરવામાં આવતી હતી તેથી પારસી લોકોની અગ્નિદેવતાની પૂજા સાથે આ યજ્ઞનો સંબંધ હશે એમ કહેવામાં આવે છે. આ યજ્ઞમાં મહાવિદ્વાનો ભાગ લેતા હતા તેમજ આ યજ્ઞશૂભિ વિધિપુરઃસર તૈયાર કરવામાં આવતી હતી અને શુભ મુહૂર્ત સમયે યજ્ઞનો આરંભ કરવા સારું મહાન જ્યોતિષિઓ-મીમાંસકો, ઈર્ગવાદીઓ તથા ગાયક વર્ગની હાજરી આવશ્યક મનાતી હતી.

* સોમવહ્નીનો રસ તેમજ સોમયજ્ઞ વિષે જુઓ પરિશિષ્ટ (ચ)

આ સામના મંત્રોના વિભાગ નીચે પ્રમાણે પાડેલા છે:—



પૂર્વાચિક એટલે પ્રથમના અને ઉત્તરાચિક એટલે પાછળથી ઉમેગાયલા, આ બન્ને ભાગમાં જે ઋચાઓ છે તે ગાયત્રી, વગતી ત્રિષ્ટુબ, પ્રગાય ઇત્યાદિ વૈદિક છંદોમાં છે એટલે આ ઋચાઓનું ગાન કરવા સારું જ ચૂંટાયેલી જણાય છે. હાલના સાર્વજનિકોડિત, વસંત-તિલકા, વગેરે સાંભળવાથી જે ગાનની પ્રતીતિ થાય છે તેવી જ આ છંદોના ગાનથી પ્રતીતિ થતી હશે એમ કહી શકાય. આચિક વિભાગમાં જે ગાયનની ઋચાઓ છે તે જુદા જુદા છંદમાં છે એટલું જેવી રીતે એક ચીજ જુદા જુદા રાગ અગર તાલમાં ગાઈ શકાય છે તેમ આ ઋચાઓ અનેક છંદોમાં ગવાતી હોવી જોઈએ, જે કે કેટલીક ઋચાઓના ચોક્કસ છંદો જ માનેલા છે. ઉત્તરાચિકમાં ત્રણ ત્રણ ઋચાઓનું એક પદ એવાં ૪૦૦ પદો છે. વળી ઉત્તરાચિકના બે વિભાગ પાડવામાં આવ્યા છે:—

(૧) ઉદ્ધ એટલે શોધાયલા.

(૨) ઉલ્લ એટલે શોધવાના.

ઉત્તરાચિકમાં ત્રણ શ્લોકની એક ઋચા થાય છે અને તેમાંની પહેલી પૂર્વાચિકમાં હોય છે.

આમગેય ગાન—વેયગાન—એટલે જનસમૂહમાં જે ગાન થતું તે અને આરણ્યક ગાન એટલે મુમુક્ષુ તપસ્વી, ઋષિમુનિઓ અરણ્યમાં જે ગાન કરતા હતા તે.

પૂર્વાચ્છેદ સામને પ્રકૃતિગાન જણવામાં આવે છે અને આ મંત્રો:—

(૧) અગ્નિદેવતા તેમજ ઇન્દ્રદેવતાને ઉદ્દેશીને તેમના પૂજનાર્થે રચવામાં આવેલા હતા તથા

(૨) સોમપવમાન—એટલે સ્વરૂપ ગીતે વહેતા સોમરસની સ્તુતિ માટે રચવામાં આવેલા હતા, અને આ મંત્રો નીચે પ્રમાણે ગવાતા હતા:—

(૧) પ્રથમ પ્રસ્તાવ પ્રસ્તાવો (મહર્ષીશ ધર્મશુર) કરે પછી
(૨) *ઉદ્ગીથ જે ઉદ્ગાત્રી એટલે મુખ્ય ધર્મશુર ગાય, અને
(૩) પ્રતિદાર એટલે પ્રતિદારી ઉદ્ગાત્રીના હેતુ શબ્દના અનુ-
સંધાનથી ઉપાડે અને છેવટે (૪) નિધન—જે ત્રણે ધર્મશુરોએ એક-
સાથે ગાય—એને ઇત્રેશ્વમાં ધારસની ઉપમા આપી શકાય

અત્રે ખાંસાદેઓ દાસના સમયમાં જે વખતે ગાવા ભેરું છે તે વખતે પ્રથમ પોતાના મહર્ષીશ સાથીદારો જે આવેલા હોય તેમના પાસે ગયડાવે ને પછી પોતે ગાય અને પછી બધા સાથે ગાય છે તે પ્રસંગ આની સાથે સરખાવવાનું મન થાય છે અને આ વખતે તે પ્રસંગ દષ્ટિપથમાં ખડો ચર્ચિત્ત છે.

હવે આપણે અગ્નિદેવતાની સ્તુતિની એક ઋચા લઈ તે મંત્રોને ઠેવી રીતે ગાઈ શકાય તે બદલનું નોટશન રજૂ કરીશું કે જેથી આ ઋચાઓના સંગીન વિશે થોડાંધણો ખ્યાલ આવી શકે:—

આ ઋચા નીચે પ્રમાણે છે:—

* ઉદ્ગીથની મહત્તા બતાવવા સારું જુઓ પરિગિષ્ટ (૬)

“અગ્ન આવાહિ વીતયે । ગૃણાનો હવ્યદાતયે । નિહોતા સત્સિ વર્હિષિ ।”

“Come, Agni, praised with song, to feast on sacrificial offering; be seated as *Holar* on the holy kusha grass.”

અર્થાત્

હે અગ્નિદેવતા અમે યજ્ઞમાં જે આહુતિએ આપીએ તેથી સંતોષ પામે, અને અમારા સંગીનથી આનંદિત થાએ । તેમજ હોતારની માફક પવિત્ર કુશ ઘાસ ઉપર રિયત થાએ ।

આ રૂયાને ગાવાની દૃષ્ટિએ નીચે પ્રમાણે ગોઠવવામાં આવેલી છે :--

પ્રસ્તાવ— ઉદ્દગીથ

ઓમ્નાઃ । આવાહિ વોદ્તોયાઃ । ગૃણાનો હવ્યદાતોયાઃ તોયાઃ ।

પ્રતિદાર

નિધન

નાહોતાસ । ત્સાઃ વા અન્હો હિંદિપિ ॥

હવે આ ઋચાનો પ્રથમ પ્રસ્તોત્રી પ્રસ્તાવ કરે, ઉદ્દગીથ ગાય પછી પ્રતિદારી ઉદ્દગાત્રીના હેલા શબ્દના અનુસંધાનથી ઉપાડે અને છેવટે નિધન એટલે બધાએ સાથે ગાય. આ ઋચામાં જે ભાગ ઉપર, પ્રસ્તાવ, ઉદ્દગીથ, પ્રતિદાર તથા નિધન શબ્દો લખેલા છે તે જેમણે તેમણે ઉપર જણાવેલા ધોરણે ગાવાના હોય છે.

હવે સામના નોટશન વિષે હજી વિચાર કરેલો નથી, પરંતુ તે બદલ આગળ વધુ વિચાર કરવામાં આવશે, પરંતુ આ ઋચાને ગાવાની દૃષ્ટિએ સામના નોટશનમાં નીચે પ્રમાણે મૂકવામાં આવેલી છે :--*

૪	૪	૪	૨	૨	૨	૩	૧	૧	૧	૧	૨	૨
ઓ	રના	હ	આ	યા	હી	હ	વો	હ	તો	યા	આ	હ
સા	સા	સા	મ	મ	મ	રે	મ	મ	મ	મ	મ	મ

* પેટલાદના વતની વેદમૂર્તિ ત્રિવેદી કેસરભાઈ ગોપાલભાઈ સૂચિત.

૧	૧	૨	૨	૧	૧	૨	૨	૨	૧	૧	૧	૨	૨
તો	યા	આ	હ	ઘ	ળા	નો	હ	વ્ય	દા	તા	યા	આ	હ
મ	મ	ગ	ગ	મ	મ	ગ	ગ	ગ	મ	મ	મ	ગ	ગ

૧	૧	૨	૨	૧	૧	૨	૧	૧	૨	૩	૧	૨	૨	૩
તો	યા	આ	હ	ના	હ	હો	તા	સા	આ	આ	ત્સા	આ	હ	ઘા
મ	મ	ગ	ગ	મ	મ	ગ	મ	મ	ગ	રે	મ	ગ	ગ	ર

૨	૩	૪	૫	૫	૫	૩	૨	૩	૪	૫
આ	આ	આ	ઔ	દા	વા	હીં	દ	હ	હ	પિ
ગ	ર	પા	ધ	ધ	ધ	ર	ગ	રે	સા	ધ

આ ઋચાના શબ્દો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪, ૫, વગેરે નો આદાર દર્શાવ્યા છે તે સામના નોગનના ચિહ્નો છે અને તે ણા ચગના છે તે આપણે આગળ ઉપર સામના ચરોનુ મેળ દર્શાવનાડુ પત્ર નો સામેન ગણેલુ છે તે ઉપરથી સમજી ગયાય નેમ છે. ચગ ઉપર ૧ લેય તો અશગનો મમા ઉચ્ચાર કરવો ૨, ૩, ૪ ૫ વગેરે હોય તો તે અક્ષરોનો અનુક્રમે ગ, રે, સા, ધમા ઉચ્ચાર કરવો તેથી આ ઋચા ઉપર સારે મમ આપ્યા પ્રમાણે ગાર્શકાય તેમ છે. અત્રે ગા કેમુઝાર્શક વાદન ધ ચર દર્શાવે છે જ્યાં ખગી રીતે તે ની ચા હોવો જોઈએ

સામના મત્રો નિરે આદરો દ્વંડુ રિચાર ની લેવે આપણે આ મત્રોચ્ચાર કેવી રીતે ચામમા આનના હના તેનો નિગતનાં વિચાર કરીએ

પ્રકરણ ૪

મંત્રોચ્ચાર કરવાની રીત

સામવેદના મંત્રોચ્ચાર કરવાની રીતમા તે સમયના સંગીતની આપણને જાંખી થઈ શકે તેમ છે. આ મંત્રોચ્ચાર કૌણે કરવાના તે આપણે જોઈ ગયા પરંતુ તે સમયે હાથને ઠેવી રીતે રાખવે તથા અંગૂઠાને આંગળીઓની વચ્ચે રેખામાં ઠેવી રીતે મૂકવે તે બધાના નિયમો નક્કી કરેલા છે. વળી અક્ષરો ઉપર નિશાનીઓ કરેલી જે જોવામાં આવે છે તે સામ સંગીતનું નોટેશન છે. તે વાંચવાથી આપણને થોડાઘણો ખ્યાલ આવી શકશે, ખરેખર ખ્યાલ આવી શકે નહીં. આના સામગાનારાઓને આપણે જ્યાં સુધી પ્રત્યક્ષ સાંભળીએ નહીં ત્યાં સુધી તે બદલનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ આવી શકે નહીં. પરંતુ હાલ આવા સામનું ગાન કરનારા ભાગ્યે જોવામાં આવે છે, કારણ કે હવે તેમની જરૂર રહી નહીં, અને જે હશે તે વંશપરંપરા ઉતરી આવેલું ગણાય અને તેમાં મૂળના અને હાલના સંગીતમા પણ તકાવત હોવા સંભવ છે. હાલના સામગાનાર મૂળ સામ સંગીત કેટલે અંશે રજૂ કરે છે તે પણ એક વિચારવા યોગ્ય પ્રશ્ન છે. જેમ તાનસેનના વખતમાં જે સંગીત અસ્તિત્વમાં હતું તે જ ચીજો આજ અસ્તિત્વમાં છે અને તે જ દ્રુપદની ચીજો હાલ ગવાય છે પરંતુ તેની તે વખતના જેવી હાલ અસર થઈ શકતી નથી. તે જ પ્રમાણે આજના સામગાનારનું પણ કહી શકાય અમત.

આગળ આપણે જોઈ ગયા કે અક્ષરો ઉપર જે આડી તથા ઊભી લીટીઓ કરવામાં આવે છે તે અનુદાત્ત તથા સ્વરિત સ્વરો સમજવાના

છે. વળી જે જે અક્ષરો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪ આંકડાઓ લખેલા છે તે સપ્તકના જે તે સ્વરમાં ગાનારો છે. આ સ્વરો કયા છે તે સામના સ્વરના મેળના પત્ર ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે. વળી અક્ષરની બાજુમાં ૧, ૨, ૩, ૪ હોય તે તે સ્વર કેટલી વખત ઉચ્ચારવે તે સમજાનારું છે. આ વખતે હાથની સ્થિતિ પણ અમુક જ પ્રકારની રાખવાની હોય છે. પ્રથમ હસ્તની સ્થિતિ બતાવનારું ચિત્ર જે આકૃતિ ૧ તરીકે આ સાથે સામેલ ગણેલું છે તે જોઈએ.

ચિત્રમાં જણાવ્યા પ્રમાણે અંગૂઠાની ડાબી બાજુની આંગળી એ તર્જની કહેવાય છે, તેની ડાબી બાજુની વચલી આંગળી તે મધ્યમા, તેની ડાબી બાજુની આંગળી તે અનામિકા અને છેલ્લી તે કનિષ્ઠિકા કહેવાય છે, અને સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે નીચે જણાવ્યા પ્રમાણે આંગળીઓની મધ્ય તેમજ ઇતર રેખાઓમાં આંગળીઓ રાખવાની હોય છે :—

- | | | |
|-------|-----------------------|-------|
| (૧) | અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં | મ |
| (૨) | તર્જનીની „ „ | ગ |
| (૩) | મધ્યમાની „ „ | રે |
| (૪) | અનામિકાની „ „ | સા |
| (૫) | કનિષ્ઠિકાની „ „ | ની |
| (૬) | કનિષ્ઠિકાના મૂલમાં | વ અને |
| (૭) | અંગૂઠાની ટોચ ઉપર | પ |

અર્થાત્ મ અને વનો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે તર્જની અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં તેમજ અંગૂઠાની ટોચ ઉપર અનુક્રમે મૂકવાની હોય છે, અને ગ, રે, સા, નીનો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠો અનુક્રમે તર્જની, મધ્યમા, અનામિકા તથા કનિષ્ઠિકાની મધ્ય રેખા ઉપર મૂકવાનો હોય



ગાત્રવીણા

હસ્તની તથા આંગળીઓ રાખવા બાબતની સ્પષ્ટતા
બતાવનારી આકૃતિ . (અકૃતિ ૧)

છે. વળી જે જે અક્ષરો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪ આંકડાઓ લખેલા છે તે સંપન્નકના જે તે સ્વરમાં ગાવાનો છે. આ સ્વરો કયા છે તે સામના સ્વરના મેળના પત્રક ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે. વળી અક્ષરની બાજુમાં ૧, ૨, ૩, ૪ હોય તે તે સ્વર કેટલી વખત ઉચ્ચારવો તે સમજવાનું છે. આ વખતે હાથની સ્થિતિ પણ અમુક જ પ્રકારની રાખવાની હોય છે. પ્રથમ હસ્તની સ્થિતિ બતાવનારું ચિત્ર જે આકૃતિ ૧ તરીકે આ સાથે સામેલ રાખેલું છે તે જોઈએ.

ચિત્રમાં જણાવ્યા પ્રમાણે અંગૂઠાની ડાબી બાજુની આંગળી એ તર્જની દહેવાય છે, તેની ડાબી બાજુની વચલી આંગળી તે મધ્યમા, તેની ડાબી બાજુની આંગળી તે અનામિકા અને છેલ્લી તે કનિષ્ઠિકા દહેવાય છે, અને સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે નીચે જણાવ્યા પ્રમાણે આંગળીઓની મધ્ય તેમજ ઇતર રેખાઓમાં આંગળીઓ રાખવાની હોય છે :—

- | | | |
|-------|---------------------------|---------|
| (૧) | અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં | મ |
| (૨) | તર્જનીની " " | ગ |
| (૩) | મધ્યમાની " " | રે |
| (૪) | અનામિકાની " " | સા |
| (૫) | કનિષ્ઠિકાની " " | ની |
| (૬) | કનિષ્ઠિકાના મૂલમાં | વ અને |
| (૭) | અંગૂઠાની ટોચ ઉપર | પ |

અર્થાત્ મ અને વનો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે તર્જની અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં તેમજ અંગૂઠાની ટોચ ઉપર અનુક્રમે મૂકવાની હોય છે, અને ગ, રે, સા, નીનો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠો અનુક્રમે તર્જની, મધ્યમા, અનામિકા તથા કનિષ્ઠિકાની મધ્ય રેખા ઉપર મૂકવાનો હોય



ગાત્રવીણા

હસ્તની તથા આંગળીઓ ગાળવા બાબતની સ્પષ્ટતા
બતાવનારી આકૃતિ. (અનુક્રિ-૧)

છે, અને ધ્રુવો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠો કનિષ્ઠિકાનાં મૂલભાગમાં રાખવાનો હોય છે. ઉપરની ગાત્રવીણાના ચિત્રથી આ હકીકત સ્પષ્ટ થશે અને ચિત્રમાં તે હકીકત દર્શાવી પણ છે. તેમ છતાં હજી વધુ સ્પષ્ટતાની જરૂર રહે છે કારણ કે તે સિવાય મંત્રોચ્ચારમાંથી ગાન ઉદ્ભવી શકતું નથી.

હવે પ્રથમ આ મંત્રોચ્ચાર કરતી વખતે જમણા હાથની સ્થિતિ 'ગોષ્ઠ્યાકૃતિ' * રહેવી જોઈએ, અને જોમ જોમ મંત્રોચ્ચાર થતા જાય તેમ તેમ અંગૂઠાને ચારે અંગુલિઓની રેખાઓના મધ્ય ભાગમાં ધીમે ધીમે ફેરવના રહેવું જોઈએ. હવે પ્રત્યક્ષ ઉનાદગ્ધુથી આ હકીકત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

(૧) 'ઓ^૧' આવી રીતે ઓ ઉપર '૧' નિશાની હોય તો હસ્તને ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ગોષ્ઠ્યાકૃતિમાં ગાખ્યા પછી ઓ શબ્દનો મ (મધ્યમ સ્વરમાં) ઉચ્ચાર કરવો, એટલે ઓ બોલતી વખતે મ સ્વરમાં ઓ બોલવો જોમ સમજવાનું છે કારણ કે '૧' નિશાની સંગીતમાં મ સ્વરનું નોટેશન ચિહ્ન છે તે આપણે જોઈ ગયા.

(૨) 'ઓ^{૧,૨}' આવી રીતે ઓ ઉપર '૧' નિશાની હોય અને આગળ '૨' મૂકવામાં આવ્યો હોય તો ઓ, ઓ જોમ બે વાર બોલવાનો હોય છે અને પહેલો ઓ મધ્યમ સ્વરમાં અને બીજો સ્વર તેનાથી નજીકનો બીજો સ્વર એટલે માંધાર સ્વરમાં બોલવો કારણ કે '૨' નિશાની એ સંગીતના ગ સ્વરનું નોટેશન ચિહ્ન છે. આ વખતે પહેલો ઓ

* 'ગોષ્ઠ્યાકૃતિ' એટલે ગાયના કાન જેવી આકૃતિ ગર્ભાત કોણીથી આંગળીઓ સુધીના હાથના અંગુળોને કોણીથી ખસા સુધીના ભાગ સાથે સગમગ કાટખૂણે રાખવો, અને હથેળીની ચાર આંગળીઓ અંગૂઠાથી (ગાત્રવીણાના ચિત્રમાં બતાવ્યા પ્રમાણે) જુદી પાડવી અને બોલો બરતી વખતે હથેળી ધાય છે તેવો હથેલીમાં સહેજ ખાડો રાખવો. આવી હસ્તની સ્થિતિને 'ગોષ્ઠ્યાકૃતિ' કહેવાય છે.

બોક્ષતી વખતે મનો ઉચ્ચાર કરવો અને હસ્તની સ્થિતિ ગોઠણીકૃતિ રહેવી જોઈએ અને બીજો ઓ બોક્ષતી વખતે મ સ્વરનો ઉચ્ચાર કરવો. તર્જની અંગુલિની મધ્ય રેખામાં અંગુઠો રહેવો જોઈએ. આ સ્વરોચ્ચાર અનુક્રમે (મ, ગ) સાથે સાથે કરવાનો હોય છે અને તેમાં સાતત્ય જળવાઈ રહેવું જોઈએ. તે એવી રીતે કે એક સ્વર બાજુ બીજા સ્વરમાંથી નીકળી આવતો ન હોય એમ થવું જોઈએ.

(૩) હવે ઓ^૧ ૨, ૩ । આ પ્રમાણે હોયએટલે ઓ ઉપર ૧ હોય અને આગળ ૨, ૩ અક્ષર નોટેશનના હોય. તો ઓ^૧ એટલે મ., ૨ એટલે ગ અને ૩ એટલે રે એમ અનુક્રમે ઓનો ત્રણ વાર ઉચ્ચાર કરવો. પ્રથમ ઓ, મ સ્વરમાં, બીજો ગ સ્વરમાં અને ત્રીજો ઓ, રે સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરવો અને હવે હસ્તની સ્થિતિ કેવી રીતે રાખવાની તે જોઈએ.

હસ્તની સ્થિતિ પહેલા ઓ વખતે ગોઠણીકૃતિ, બીજા ઓ વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ તર્જની અંગુલિની મધ્ય રેખા ઉપર અને ત્રીજા ઓ વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ મધ્યમ અંગુલિની મધ્ય રેખામાં રાખવી. જે તે સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે હસ્તની સ્થિતિ અને સ્વરોચ્ચારમાં ફેર પડવો જોઈએ નહીં.

(૪) હવે બીજો દાખવો લઈએ. ઓ^૧, ૨, ૩, ૪ । આ પ્રમાણે હોય તો તેનો સ્વરોચ્ચાર તથા હસ્તની સ્થિતિ કેવી રાખવી તે સહેજ સમજાયું હશે. અત્રે ઓ ઉપર ‘ ૧ ’ નિશાની મૂકેલી છે અને આગળ ૨, ૩, ૪ નિશાનીઓ છે એટલે ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ઓનો ચાર વાર સ્વરોચ્ચાર કરવો અને તે અનુક્રમે મ, ગ, રે, સાના સ્વરોમાં કરવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ થાય છે.

હવે હસ્તની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરીએ. હસ્ત ઉપરની આંગળીઓ ઉપર અંગૂઠાને અનુક્રમે ઘર્ષ જવાનો હોય છે, અર્થાત્ પહેલો ઓ નો મ સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરતી વખતે હસ્તની સ્થિતિ ગોઠણાકૃતિ, ખીજા ઓનો ગ સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ તર્જની અંગુલિની મધ્ય રેખા ઉપર, ત્રીજા ઓનો રે સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠો મધ્યમ અંગુલીની મધ્ય રેખા ઉપર, અને ચોથા ઓનો સા સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ અનામિકાની મધ્ય રેખામાં ગમ્ભિરતા હોય છે. અર્થાત્ ઓ સ્વરનો મ, ગ, રે, સા સ્વરમાં અનુક્રમે ઉચ્ચાર કરવો અને ઉપર પ્રમાણે હસ્તની સ્થિતિ રાખવી.

(૫) હવે ઓ^૧, ૨, ૩, ૪, ૫ એ પ્રમાણે હોય તો ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ઓ^૧ સ્વરનો પાંચ વાર મ, ગ, રે, સા, નીમાં અનુક્રમે સ્વરોચ્ચાર કરવો. એનું નોટેશન નીચે પ્રમાણે થાય :—

ઓ ^૧ ૨, ૩, ૪, ૫		ઓ, ઓ, ઓ, ઓ, ઓ	
મ ગ, રે, સા, ની		મ, ગ, રે, સા, ની	

હવે હસ્તની સ્થિતિમાં ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ગોઠણાકૃતિથી અનુક્રમે અનામિકાની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો ગમ્ભિરતા પછી છેવટનો ની સ્વર યોગ્યતા વખતે દ્વિચ્છિદ્રાની મધ્ય રેખામાં ગમ્ભિરતા સ્વરોચ્ચાર અને હસ્તની સ્થિતિ જે તે વખતે જે તે સ્થિતિમાં ગમ્ભિરતા હોય છે તેનું ધ્યાન ગમ્ભિરતા જોઈએ. અર્થાત્ સા, રે, ગ, મ ને યોગ્યતા સારુ જે તે સ્વર ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪, ૫, ૬, ૭ નિશાનીઓ મૂકવામાં આવતી હતી. સગીતનું નોટેશન આ પ્રમાણે વેદમાં કરવામાં આવતું હતું. આ સંગીતના સ્વરો અવરોહના ક્રમે હતા એ તો આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ.

દવે સામવેદ પૈકી થોડીક ઋચાઓ તથા મંત્રોના નોટશન વિશે વધુ વિચાર કરીએ :

નીચેની આ ઋચા અગ્નિદેવતાની સ્તુતિની છે. અત્રે એ ધ્યાન રાખવાની જરૂર છે કે આ સર્વ ઋચાઓ, અગ્નિ, વાયુ, ઇન્દ્રાદિ દેવતાઓની સ્તુતિની છે.

ઋચા—^{૧ ૩ ૧ ૧ ૨ ૩૧ ૨—}
અગ્ન આયાહિ વૌત યૈ ।

^{૩૨ । ૩૧ ૨ । ૧ ૨ । ૩૧ ૨ ।}
ગૃણાનો હૃદ્યદાતયે । નિહોતા સતિસ મર્હિપિ

આ ઋચા વિશે આપણે આગળ દહીકત દર્શાવેલી છે તેની વધુ વિગત સ્પષ્ટતા સાથે આપણે જોઈએ :

ઋચામાં અક્ષરો કિપર જે આંકડા મૂકેલા છે અને નિશાનીઓ કરેલી છે તે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્પર્શિતા ધોરણે દર્શાવેલી છે. દવે જ્યારે ગાવાની દૃષ્ટિએ તેનું નોટશન કરવું હોય તો તેના શબ્દોમાં પણ ફેરફાર કરવાની છુટ લેવામાં આવેલી છે તે જણાશે. દવે આ ઋચાનું ‘સામ’ એટલે ગાવાની દૃષ્ટિએ કરેલું નોટશન નીચે પ્રમાણે દરવામાં આવેલું છે :—

ઓગ્નાદ । આયાહિ વોદતોયાદ । ગૃણાનો હૃદ્યદાતોયાદ તોયાદ ।
નાદહોતા સાત્સાદના ઔહો ચા । હિંપી ॥

ગાવાની દૃષ્ટિએ આ ઋચામાં શબ્દોમાં નીચે પ્રમાણે ફેરફાર કરેલો જોવામાં આવે છે :—

આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે આ નોટેશન ને કરેલું છે તે સમગ્ર શકાય તેમ છે. અક્ષરો ઉપર ને આંકડાઓ અગર નિશાનીઓ મૂકેલી છે તે પ્રમાણે નોટેશન કરેલું છે. આ સિવાય બીજી કેટલીક હકીકત ધ્યાનમાં રાખવાની છે.

દરેક સામ પ્રથમ ઝૂંથી શરૂ થતું જોઈએ એવો નિયમ હોય, અર્થાત્ સામગાનાર પ્રથમ જ્યારે ગાવાની શરૂઆત કરે ત્યારે પ્રથમ તેમણે ઝૂં-પ્રણવ-શબ્દથી શરૂઆત કરવી જોઈએ, અને ઝૂં ઉપર ને આંકડો ૧ થી ૫ સુધી મૂકવામાં આવ્યો હોય તે તે સામનો મુખ્ય શરૂ કરવાનો સ્વર ગણવામાં આવતો હોય.

દરેક 'સામ' જુદા જુદા સ્વરથી શરૂ કરવામાં આવતા હતા એમ સ્પષ્ટ થાય છે. કેટલાક સામ '૧' એટલે મ, કેટલાક '૨' એટલે ગ, કેટલાક '૩' એટલે રે અને કેટલાક '૪' એટલે સા, તથા કેટલાક '૫' એટલે ની સ્વરથી શરૂ કરવામાં આવતાં હતાં. ૬ અને ૭ આંકડાથી શરૂ થતા સામ જણાતા નથી કારણ કે તે સ્વર જોડો પડે. આનો અર્થ એમ થતાવી શકાય કે ગાનારને પોતાને જે સ્વરથી ગાવાની ટેવ હોય તે સ્વરથી સામ ગાવામાં આવતાં અને તે સ્વરને સા સ્વર તરીકે ગણી તે ધોરણે ગાવામાં આવતાં હતાં. વધુ સ્પષ્ટતા કરીએ તો કહી શકાય કે દાક્ષમાં બધા ગવેઆઓ જે સ્વરથી ગાયન શરૂ કરે છે તે દરેક જુદા જુદા સ્વરથી ગાય છે. કોઈ જોડા સ્વરથી શરૂ કરે છે, કોઈ નીચા એમ દરેકનો ગાવાનો સ્વર જુદો જુદો હોય છે. પારિભાષિક શબ્દમાં કહીએ તો કોઈ કાળા પહેલી કોઈ કાળા બીજી, કોઈ કાળા ત્રીજી, કોઈ ઘોળા ચોથી વગેરે સ્વરથી ગાય છે, એટલે તે સ્વરને સા ગણીને રાગ ગાય છે. એટલે વૈદિક સમયથી આ પ્રથા ચાલી આવી છે એમ કહેવામાં હરકત નથી અને ક્યો સ્વર સા તરીકે ગણવાનો છે તે ઝૂં ઉપરના આંકડામાં જણાવેલું હોય છે.

હવે આ સામનુ જે નોટેશન પ્રેરુ છે તે મન થોડી સ્પષ્ટતાની આવશ્યકતા છે તે નીચે પ્રમાણે છે —

(૧) આ સામના પાચ મ્પરોનો ઉપયોગ થાત છે એટલે તને ઓડવ મ્પેરામા આવનો હતો

(૨) આ પાચ મ્પરો તેમ, ગ રે સા ની છે

(૩) આ સામના ઝૂ ઉપર '૪' આકડો મૂકેના છે એટલે તે શરૂ થાતો મ્પર સા મળુનાનો છે અને અવરોડનો ક્રમ હોનાથી ૫, ૬, ૭ મન ની, ઘ, પ મ્પરો પેરાના અને ૧ ૨ ૩ મન મ, ગ, ર સ્વરો તેના નોટેશને એન સામેગમ આના પ્રમાણે ગોઠવીએ તે નીચે પ્રમાણે આવે

૧ ૨ ૩, ૪, ૫ ૬ ૭

મ ગ રે, સા, ની, ઘ પ

અર્થાત્ ઉપર જે નોટેશન કરેતુ છે તેની સ્પષ્ટતા આપોઆપ થઈ જાય છે

હવે આપણે ગારનીમ ની સ્થા સર્પ એ

જાવા

ૐ	ર ક	૨ ર		૧ ૨ ૩ ૧ ૨ ૨ ૩
મૂ મૂન	સ્વ			ત ત્સ વિ તુ વં રે પ્ય
૧ ૨ ૩ ૧ ૨ ૧	૧		૨ ૩ ૧ ૨ ૧	
મ ગો દ વ સ્ય	ધી મ હા		ધ યો યો ન	
૩ ૧ ૨ ૧				
પ્ર ચો દ યા ત				

ઋચામા આ જે અ કો તથા અક્ષરો દર્શાવેના છે તે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત તથા સ્વરિત સ્વરો દર્શાવે છે, અને તે કેની રીતે જોનાના તે દર્શાવે છે ગાનાને સારુ તે નહોતા એટલે આ ઋચાનુ સામ* નીચે પ્રમાણે દર્શાવેનુ કે —

આમ.

૨	૧	૧	૨	૧
ઓ ડ ર મૂ	ત ત્સ વિ તુ વં રે નિ યો ડ મૂ			
સા ડ ના રે	રે રે રે રે રે રે રે રે ડ રે			
૨	૨	—	૧ ૨ ૨	
મ ગોં દે વ સ્ય	ધી મા હી ડ ર		ધિ યો યો ન	
રે રે ડ રે રે રે	રે ડ રે ડ રે ડ સા		સા રે ડ રે ડ રે	
૨	૧	૧	૧	૧
પ્ર ચો ડ ૧ ૨ ૧ ૨	હિમૂ આ ડ ૨		દા યો	
રે સા ડ રે ડ સા ડ રે ડ સા ડ	રે રે રે ડ સા ડ		રે ડ રે ડ	
૨	૧			
આ ડ ર ૪ ૫				
સા ડ ની ડ ધ ડ વ ડ				

આ સામમા પાત્ર સ્વરો—રે સા, ની, ધ, વ હોનાથી તે આડવ છે વગી આ સામના કેટના શબ્દોમા ફેરફાર કરેતો છે વરેણ્ય ને બદલે વરેણિયોમ, મર્ગ ને બદલે માર્ગ (એટલે મ દીર્ઘ કરેતો છે) ધીમહીને બદલે ધીમાહી -રેત છે અને છેવટના શબ્દમા ધણો ફેરફાર કરેતો જણાય છે

હવે આ બધા ફેરફાર ગાના નિયમોત્તો હોના જોઈએ, અને તે પૈની કેટનાની સ્પષ્ટતા થઈ શકે છે, પરંતુ સંપૂર્ણ સ્પષ્ટતાના અભાવે આપણને જે માહિતી મળે તેનાથી સતોષ માનવો રહ્યો

*પૂનાના સામવેદી દ્રાવિડ બટ શ્રી લક્ષ્મણ ગડગરમુચિન

સ્વરમા અમારને બદલે આકાર એ તો સ્વરનો જરા પહોળો ઉચ્ચાર કરતી વખતે બને છે આ પ્રયા આજ પશુ પ્રચલિત છે. ગવૈયાઓ શબ્દોના આના જ ફેરફાર કરે છે, કેટલાક શબ્દો ઉમેરે છે,

અને કેટલાક શબ્દોનું ખૂબ પરિવર્તન કરે છે. હાલમા 'હા' ૨ ' ૧
'સૈયા' શબ્દમાં ગાયકો કોઈ કોઈ જગ્યાએ હાટ્ટે ઉમેરે છે, અને વાત=વતિયા, છતિયા, ચાહિન્દ્ર (ચદ્ર) વગેરે શબ્દોનું એવું પરિવર્તન કરે છે કે મૂળ કયો શબ્દ હશે તે જ સમજવું કેટલીક વાર મુશ્કેલ થઈ જાય છે અસ્તુ.

હવે આ સામના નોટેશન વિષે વધુ વિચાર કરીએ

આ સામ ^૨ ઓ ^૧ ડ૩ મૂ થી શરૂ થયું છે, અને ઓ ઉપર '૨' છે તેને સા તરીકે ગણી બાકીના સ્વરોનું નોટેશન કઠવાનું છે જે નીચે પ્રમાણે દર્શાવી શકાય -

૧-૨-૩-૪-૫-૬-૭
રે-સા-ની-ધ-પ-મ-ગ

હવે જો '૨' ને સા તરીકે લઈએ તો અવરોહના ધોરણે ૩-૪-૫-૬-૭ અનુક્રમે ની, ઘ, વ, મ, ગ આવે અને '૧' બદલ સાની ઉપગમે રે આવે, એટલે ઉપરનું જે નોટેશન કરેલું છે તેની સ્પષ્ટતા થઈ જાય છે.

હવે બીજી એક ઋચા લઈએ :—

ઋચા.			સાદર્યમ્-પ્રયમમ્.		
૩ ૩ ૨	૩ ૧ ૨ ૧	૩ ૧ ૨ ૧			
ત્ય મૂ પુ	વા જિ ન	દે વ જૂ ત			
—	—	—			
૩ ૧ ૨ ૧ ૩	૧ ૩ ૨ ૩				
સ હો વા ન	ત દ તારી				
—	—	—			

૧ ૨। ૧ ૨। ૩ ૧ ૨। ૧ ૨ ૨ ૨
ર થા ના મૂ ં અ રિ ઇ ન મિ પૃ ત ના જ મા શુ *

૧ ૩ ૧ ૩। ૩ ૧ ૨
સ્વ સ્ત યે તા ક્ય મિ હા હુ વે મ ॥

આ ઋચાનું સામ નીચે પ્રમાણે આપેલું છે* :—

સામ.

૫ ^ ૪ ૫ ૨ ૨૨ ૩ ^ ૧ ૧ ૧ ૧
ઓ ડ ૬ મૂ ॥ ત્ય મૂ પુ ॥ વા જિ ॥ ના ડ ૨ ૩ ૪ ૫ મૂ ॥
સા ડ ની, રે । સા સા ડ । મ ડ મ । ગ ડ મ ડ ગ ડ રે ડ સા ડ ।
૨૨ ૨૨ ૩ ^ । । । ૫ ૨ ૩૨ ૨ ૧ ૨ ^
દે વ જૂ તા ડ ૨ ૩ ૪ મૂ સ હો વા ને તા હ તા ડ ૩
મ ડ મ મ ડ ગ ડ મ ડ ગ ડ રે ડ સા સા ડ ગા ડ મ પ મ મ ડ ગ
૨ ૩ ૪ ૫ ૨ ૩ ^ ^ ^ ^ ૫ ૧
રે ર થા ના મૂ આ રિ ઇ ડ ના ડ ૨ ૩ ૪ ૬ મી મૂ ।
મ ડ ગ રે સા ડ મ મ મ ડ ગ ડ મ ડ ગ ડ રે ડ સા ડ ડ ।
૨ ^ ૨ ૩ ૫ ૨ ૧ ૧
પૃ ત ના ડ ૩ ૪ ૩ જ મા શુ મૂ સ્વ સ્ત મા હ
મ મ મ ડ ગ રે ગ મ ગ ડ સા ડ મ પ પ પ
૨ ૨ ૩ ૨ ^ ૨ ^ ૧ ૪ ^ ^ ^ ^ ^
તા ક્ય મિ હા ડ ૩ ૪ ૩ હુ ડ ૩ વા ડ ૫ હે મા ડ ૬ ૫ ૬ ॥
પ ડ મ ગ મ ડ ગ રે ગ મ ડ ગ રે ડ સા સા સા ડ ની સા ની ॥

હવે આ સામના નોટશન વિષે સ્પષ્ટતા કરીએ.

(૧) આ સામમાં પ, મ, ગ, રે, સા, ની એ છ સ્વરો આપેલા છે માટે તે પાડવ કહેવાય છે.

* પૂનાના વેદમૂર્તિ ભટ્ટ શ્રી. લક્ષ્મણ શંકરજી સૂચિત

(૨) સામ નોટશનમાં ત્રીજી લીટીમાં મીમ્ ઉપર ' ૧ ' આંકડો છે ત્યાં તે સ્વર પ માં બોધવો જોઈએ. નોટશનમાં તે પ્રમાણે આપેલું નથી તે કદાચ મુદ્રણકર્તાની ચૂક હોય.

(૩) શબ્દોના ફેરફારની નોંધ લઈ શકાય તેમ છે.
વાજિનં ને બદલે વાજિનામ્ કરેલું છે.

દેવજૂતં „ દેવજૂતામ્ „

તરુતાર „ તારુતારં „

અરિષ્ટનમિ „ આરિષ્ટનાઈમીમ્ „

સ્વસ્તયે „ સ્વસ્તયાઈ „

હુવેમ „ હુવાઈમા „

હવે આ સામના ઊં ઉપર ' ૫ ' આંકડો છે અને તે બદલ સ્વર પ આવે એટલે આ સામમાં પ ને સા તરીકે ગણી નોટશન કરવાનું છે, અને પ ને સા તરીકે ગણીએ તો આ સામ ધણા ઊંચા સ્વરમાં ગવાય એ સ્પષ્ટ થાય છે. પ ને સા તરીકે લઈએ તો તાગ સપ્તકનો પ એ તાર સપ્તકનો સા થાય અને તેની આગળના સ્વરો સહેલાઈથી ગાવામાં ગળાને વધારે તસ્દી લેવી પડે, એટલે આ ધણા ઊંચા સ્વરનું સામ સંગીત છે.

આનું નોટશન નીચે પ્રમાણે આવે ;—

૧-૨-૩-૪-૫-૬-૭

પ-મ-ગ-રે-સા-ની-ધ

કારણ કે પ ને સા લઈએ તો અવરોહના ક્રમે ૬, ૭ એ ની, ધ સ્વરો થયા અને ૧-૨-૩-૪ એ અવરોહના ક્રમે પ, મ, ગ, રે સ્વરો થયા અને ત્યાં ૧-૨-૩-૪-૫-૬-૭ એ આંકડા હોય ત્યાં પ, મ, ગ, રે સા ની, ધ મૂકી દઈ નોટશન બતાવેલું છે.

આપણે પ્રથમ ૪ સ્વરથી શરૂ થતા સામનું નોટશન દ્યું, ત્યાર બાદ ગાયત્રી મંત્ર '૨' સ્વરથી શરૂ કરેલાનું જોયું, આ ત્રીજી સામ '૫' થી શરૂ કરેલું છે તેનું નોટશન કેવી રીતે દ્યું તે જોયું. આવી રીતે બીજા સામ છે જે જુદા જુદા સ્વરોથી શરૂ થઈ શકે છે, અને મને એમ લાગે છે કે આ સામને જુદા સ્વરથી ગાવાં હોય તો તેનું નોટશન પણ તે પ્રમાણે થોડું ફેરવીએ તો જુદા સ્વરથી ગાઈ શકવાને હરકત આવે નહીં.

હવે છેવટમાં હજી એક રચના લઈએ જેમાં કેટલાક શબ્દો ઉમેરવામાં આવ્યા છે, અને કેટલાક શબ્દોનું પુનરાવર્તન કરવામાં આવ્યું છે.

જયેષ્ઠસામ-આજ્યદોહમ—

૩ ૧ ૨ ૩ ૧ ૨ ૩ ૧ ૨ ૩ ૧ ૨ ૩ ૨ ૩ ૨ ૩
મૂર્દ્ધા નં દિવો અરતિ પૃથિવ્યા વૈશ્વાનરમૃત

૧ ૩ ૨ ૩ ૨ ૩ ૨ ૩ ૨ ૩ ૧ ૨ ૧ ૨ ૧ ૨
આ જાતમમિમ્ કવિ સમાજમનિથિજનાના-

૩ ૨ ૩ ૧ ૨ ૧ ૩ ૨
માસજઃ પાથ્રં જનયન્ત દેવાઃ

હવે આ રચનાને સામગાન કરતી વખતે નીચે પ્રમાણે નોટશન બદલેલમણ શંકરજીએ આપેલું છે :—

સામ.

૨ ૧ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૫ ૨ ૨ ૨ ૫
ઓડ૨મ્ હાહ, હાહ, હાહ આજ્યદોહમ્ આજ્યદોહમ્
સાડનીરે સાડ સાડ સાડ સાડનીડ ઘડ પડ સાડનીડ ઘડ પડ

૨ ૨ ૩ ૪ ૫ ૨ ૨ ૧ ૨ ૨ ૧ ૨ ૩ ૪ ૫
આજ્યદોહમ્ મૂર્દ્ધા નં દાહ વાહ ૩ અર તિ પૃથિવ્યાઃ
સાડની ઘડ પડ સાડરેડેરેરે સાડની રેરે સાની ઘડ પડ

૨૨ ૧૨	૨ ૧ ૨	૨૨ ૩ ૪ ૫	૨ ૧
બૈ શ્વા ન રા મ્	ઋ ત આ	જા ત મ ગ્ની મ્	ક વિ ં સ મા
સા રે ડ રે રે રે	સા રે રે ડ	સા ડ ની ધ પ ડ	સા રે રે રે રે ડ

૨ ^ ૧	૨૨ ૩ ૪ ૫	૨૨ ૧
આ ડ ૩ મ તિ	થિ જ ના ના મ્	આ સ જ પા
સા ડ ની રે રે	સા ડ ની ધ પ ડ	સા ડ રે રે રે ડ

૨ ^ ૧	૨ ૩ ૪ ૫	૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨
આ ડ ૩ જ ન	ય ત દે વા,	હા ડ, હા ડ, હા ડ
સા ડ ની ધ ડ રે રે	સા ની ધ પ ડ	સા ડ સા ડ સા ડ

૨૨ ૩ ૪ ૫	૨૨ ૩ ૪ ૫	૨૨ ૩ ૪ ^	
આ ડ્ય દો હ મ્	આ ડ્ય દો હ મ્	આ ડ્ય દો ડ પ હા ડ	ધા
સા ડ ની ડ ધ ડ પ ડ	સા ડ ની ડ ધ ડ પ ડ	સા ડ ની ધ ડ પ પ પ	પ

૨૨	૨૨ ૧ ૨	૨૨	૨૨ ૧ ૨	૨૨
૬	આ ડ્ય દો હ મ્	૬	આ ડ્ય દો હ મ્	૬
સા	સા ડ સારે ડ સા	સા ડ	સા ડ સારે ડ સા	સા

૨૨	૧ ૩ ^ ^ ^ ^
આ ડ્ય દો હા ડ	૨ ૩ ૪ ૫ મ્
સા ડ સા રે ડ ની ડ સા ડ ની ડ ધ ડ પ ડ	

આ સામમા ડ કાર એટલે ઓ ઉપર '૨' મુક્યો છે એટલે '૨' ને સા ગણી નોટેશન કરવાનું છે.

૧-૨-૩-૪-૫-૬-૭

રે-સા-ની-ધ-પ-મ-ગ

અને '૨' બદલ સા લીધો તો ૩, ૪, ૫, ૬, ૭ બદલ અનુક્રમે ની, ધ, પ, મ, ગ, સ્વરો આવે અને ૧ બદલ રે આવે. ર એ દીર્ઘત્વની નીશાની છે એ આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ એટલે તે સ્વરની બે માત્રા લેવાની છે.

આ સામના પાંચ સ્વરો— રે, સા, ની, ધ, પ આવેલા હોવાથી તે ઓડવ સામ છે, સ પૂર્ણ, પાડન, અને ઓડન શબ્દો વૈદિક સંગીતથી ચાલ્યા આવ્યા છે એ અપ્રત્યય છે.

ઋચાનુ સામ પ્રતી વખતે નીચેના ફેરફાર કરેલા છે :-

(૧) હાઝ, હાઝ, હાઝ આ ત્રણ શબ્દો એ વાગ ઉમેરેલા છે.

(૨) આજ્યદોહમ્ એ શબ્દ પછી પ્રથમ ત્રણ વાગ અને પછીથી ૭ વાગ ઉમેરેલા છે.

આ નોટશનમાં કેટલાક વિશેષ ખુલાસાની આવશ્યકતા હોવાથી નીચે આપેલ છે —

(૧) જે અક્ષર ઉપર ર હોય તે જિયા સ્વગ્માં લેવા જોઈએ.

(૨) જે અક્ષર ઉપર ક હોય તે નીચા સ્વગ્માં લેવા જોઈએ.

(૪) — નિશાની સ્વગ્નો ક પ ખતાવે છે.

(૫) A ,, પ્રથમના સ્વગ્ને સાધનાગ ગણાય છે.

(૬) S (અનમદ) પ્રથમના સ્વગ્ને લંબાનવા સાગ મુખ્ય છે.

(૭) સામની વચમાં ૧-૨ ૩ વગેરે આકૃષ્ટા મૂકેલા હોય તો તેને લગતા સ્વરો બોલવાના છે.

(૮) પદાક્ષરમાં ફેરફાર કરવાનો રિવાજ હતો, વળી તેની પુનરુક્તિ અને સ્વર ઉપર થોભનાનું પણ ધોરણ હતું.

હાઝ, હાચી, ઔહોચી, હિં, હુ, હદ, વગેરે શબ્દો ખાસ ઉમેરવામાં આવતા હતા

શબ્દના પદાક્ષરમાં ફેરફાર કરના બાબત તથા તેની પુનરુક્તિ કરવા બાબતની હકીકત સમજી શકાય તેમ છે, પરંતુ આ હાઝ, ઔહોચી ” ઈલાદિ શબ્દો ઉમેરેલા છે તે બદલ સ્પષ્ટતા નથી. કોઈ જગ્યાએ એમ જણાવેલું છે કે અતિશય હર્ષાનંદ અને આવેગમાં આવા ઉચ્ચેરાટવાળા શબ્દો ઉમેરવામાં આવ્યા હોય

આ સામમાં “આજ્યદોહમ્” નું બહુ વખત પુનરાવર્તન થએલું છે તે એ બતાવે છે કે આ શબ્દનું મહત્વ તથા પ્રાધાન્ય વિશેષ હોઈ શકે. આજના સંગીતમાં કોઈક શબ્દ ત્રણ વખત લઈ સમ ઉપર આવવાની ને પદ્ધતિ તેનો કાંઈ આમાં આભાસ થતો હોય તેમ લાગે છે. પરંતુ આ સામમાં કઈ જગ્યાએ તાલ અને સમ આપવો એવાં કાંઈ ચિહ્નો આપેલાં નથી, એટલે એમ અનુમાન કરી શકાય કે દાસના જેવા તાલોના પ્રકાર તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં ન હોતા, અને જે હોત તો તાલ, ખાલી અને સમ વગેરેનાં ચિહ્નો અત્રે દર્શાવવામાં આવ્યાં હોત.

વળા કોમળ, તીવ્ર આદિ સ્વરોનાં ચિહ્નો પણ જોવામાં આવતાં નથી, એટલે વૈદિક સંગીતનો સંપૂર્ણ વિકાસ થયેલો હોય એમ જણાતું નથી, અને સંગીતની લેખન પદ્ધતિ સ્થૂળ સ્વરૂપમાં હતી એમ જણાય છે. અરુ.

હજી પણ આપણે એક મહત્વની હકીકત વિષે વિચાર કરવાનો છે અને તે એ કે આ સામ જુદા જુદા સ્વરોથી શરૂ કરવાની ને પ્રથા હતી તે જો બ્રાહ્મ રાખીને ચાલીએ તો રાગરાગિણીઓનું ધોરણ અસ્તિત્વમાં હશે એમ માનવાને કારણે મળે છે, અને કોમલ, તીવ્રાદિ સ્વરો પણ હોવા જોઈએ પરંતુ પ્રાચીનકાલમાં રાગાદિની વ્યવસ્થા ન હોતી, ગાયનોના પ્રકારનું વર્ગીકરણ જાતિઓના સ્વરૂપમાં થએલું હતું એમ સર્વામાન્ય ધોરણ છે. અત્યારના રાગ શબ્દમાં જે સ્વાર્થ છે તે તે સમયે ન હોતો. રાગને બદલે જાતિનું ધોરણ હતું. એટલે આમ પગરપર વિરોધાભાસ જેવું લાગે છે. સામના ગીતો અમુક છંદોમાં જ ગવાતા હતા.

હવે આજ બાળકમાં રા. કૃ. ગ. મુળે તેમજ પૂનાના સામવેદી રા. લક્ષ્મણશંકર પોતાની ગાત્ર વીણાની સમજાવતી અંગે જણાવે છે કે આ સામ જુદા જુદા રાગોમાં ગાવામાં આવતા હતા અને તે બદલની વિગત બતાવતો એક નકશો રજૂ કરેલો છે જે આ સાથે સામેલ છે. તે વિષે વિચાર કરવો જોઈએ.

એમનું કહેવું નીચે પ્રમાણે છે કે ને સામ :—

(૧) મ થી શરૂ કરવામાં આવે એટલે મ ને સા ગણીને ગાવામાં આવે તો તે ખમાચ થાટ થાય છે.

(૨) ગ થી શરૂ કરવામાં આવે એટલે કે ગ ને સા તરીકે ગણીને ગાવામાં આવે તો તે યમન થાટ થાય છે.

(૩) રે ને સા ગણીને ગાવામાં આવે તો ભૈરવી થાટ થાય છે.

(૪) સા ને સા તરીકે ગણી સામ ગવાય તો કાફી થાટ થાય છે.







(૫) ની ને સા „ „ „ બીલાવલ થાટ થાય છે અને

(૬) ધ ને સા „ „ „ દ્વિમ ભૈરવી થાય છે.

આ દ્વિમ આવે એવી ભૈરવી હાલ અસ્તિત્વમાં નથી એમ જણાવ્યું છે.

આ હકીકત બદલ થોડા વિવેચનની આરમ્ભકતા જણાય છે, કારણ કે જુદા જુદા સ્વરોને સા લઈને ગાવાની રીત ઉપરથી આવા થાટ તે સમયે હતા એમ કહેવું વધારે પડતું કહેવાય, અને આ હકીકતને આપણે ગ્રાજી રાખીએ તો વૈદિક સંગીતમાં સંપૂર્ણપણે વિકાસ થયો હતો એમ કહેવું પડે, અને તેમ કહેવું એ તે સમયના સંગીતની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરતાં થોડું જણાવું નથી. રાગરાગિણીઓનું ધોરણ તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હતું એમ ચોક્કસપણે કહી શકાવું નથી કારણ ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર સુધી પશુ જાતિ ગાન હતું એમ તે સમયનાં પુસ્તકો ઉપરથી જણાય છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં તો રાગ શબ્દ જ આવતો નથી, એટલે રાગરાગિણીઓનું ધોરણ ખરેખર ક્યારે અસ્તિત્વમાં આવ્યું તે નક્કી કરવાનું હજી બાકી છે, એટલે વૈદિક કાળમાં સંગીત મર્યાદિત હતું એમ કહેવું જ બ્યાજબી દરશે. વૈદિક સંગીતનો પ્રથમ યજુર્વાગાદિ પ્રસંગે ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો અને ત્યારબાદ તેનો જનસમાજમાં પ્રચાર થયો હતો, અને હોડો વીણા વાદન સાથે ગાતા હતા એટલું જ કહી શકાય.

ગાત્રવીણાના આરંભક સ્વરો જુદા જુદા હેવાથી ઉપસ્થિત ચતા
થાટોની વિગત (આકૃતિ-૨)

					
<p>પ</p> <p>મ</p> <p>ગ</p> <p>ર</p> <p>સા</p> <p>ની</p> <p>ધ</p>	<p>પ</p> <p>મ</p> <p>ગ</p> <p>ર</p> <p>સા</p> <p>ની</p> <p>ધ</p>	<p>પ</p> <p>મ</p> <p>ગ</p> <p>ર</p> <p>સા</p> <p>ની</p> <p>ધ</p>	<p>પ</p> <p>મ</p> <p>ગ</p> <p>ર</p> <p>સા</p> <p>ની</p> <p>ધ</p>	<p>પ</p> <p>મ</p> <p>ગ</p> <p>ર</p> <p>સા</p> <p>ની</p> <p>ધ</p>	<p>પ</p> <p>મ</p> <p>ગ</p> <p>ર</p> <p>સા</p> <p>ની</p> <p>ધ</p>
<p>*</p>	<p>*</p>	<p>*</p>	<p>*</p>	<p>*</p>	<p>*</p>
<p>જામાચ થાટ</p>	<p>ચમન થાટ</p>	<p>ભૈરવી થાટ</p>	<p>કાફી થાટ</p>	<p>બીલાવલ થાટ</p>	<p>હિ. મ ભૈરવી</p>

* સામનો આરંભક સ્વર

વગી આ વૈદિક સામ નીચેના છંદમાં ગાવામાં આવતા હતા :—

(૧) ગાયત્રી ૨૪ અક્ષરી

(૨) અનુષ્ટુપ-૩૨ „

(૩) ઉષ્ણિફ-૨૮ „

(૪) બૃહતી-૩૬ „

(૫) પંક્તિ-૪૦ „

(૬) ત્રિષ્ટુપ-૪૪ „

(૭) જગતી-૪૮ „

એટલે આ છંદોનું સંગીત મર્યાદિત હતુ એમ કહેવું વધુ બ્યાજખી કહેવાય. આ છંદો ત્રણવધ એટલે વિવર્ગિત-મધ્ય અને દ્રુતવધમાં ગાવામાં આવતા હતા અને જે તે રાજ્ઞ લધુ, ગુરુ અને ધ્રુવત-ની માત્રા પ્રમાણે લંબાવવામાં આવતા હતા. એટલે તામેાનું ધોરણ પશ્ચ મર્યાદિત હશે એમ કહેવું બરાબર કહેવાશે, પરંતુ આપણે જો એમ કહીએ કે જે તે સ્વરોને સ્થા તરીકે ગણી જે ગાન થતું તેને બ્યાજના બનાવેલા થાટમાં મૂકી શકાય તો તે કથન બરાબર કહેવાશે.

પ્રકરણ ૫

તાલ વિષે

હવે આપણે તાલ વિષે વિચાર કરીએ. તાલની જરૂરીઆત વિષે તો બે મત હતો જ નહીં. છંદોમાં પણ માત્રાની આવશ્યકતા હતી તેજ ધોરણે સંગીતમાં પણ તાલની મદત અને આવશ્યકતા હંમેશા સ્વિકારવામાં આવી છે. તાલ એ સંગીતનો મૂળ પાયો છે. તાલ વિના સંગીત અસ્તિત્વમાં આવી શકતું નથી અગર બેતાલ સંગીત એ એક ક્ષતિ ગણાય છે. (અખિલ બ્રહ્માંડ તથા બધા ગ્રહો એક નિશ્ચિત ગતિ-તાલના ધોરણે જ ફરી રહ્યાં છે. મનુષ્યના શરીરની નાડીઓ તથા હૃદયના ધગધગારા પણ નિયમિત ગતિ-તાલમાં ચાલ્યા જ ફરે છે. મનુષ્યની ચાલવાની ગતિ પણ નિયમિત તાલમાં જ થવા ફરે છે, અર્થાત્ તાલનું અસ્તિત્વ સમાજમાં તેમજ સંગીતમાં રહેલું છે એ નિર્વિવાદ છે.)

હવે સામસંગીતમાં તાલનું ધોરણ કેવું હતું, અને તે બદલ કાંઈ ધોરણ હતું કે નહિ અને તે બદલ કેવાં ચિહ્નો-નોટેશન-નો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો તે વિષે વિચાર કરીએ. પ્રથમ તાલની આવશ્યકતા વિષે કાલ્યાણન મુનિએ એક સુંદર શ્લોકમાં નીચે પ્રમાણે દર્શાવ્યું છે :—

“તૌર્યત્રિકસ્તુ મત્તેમસ્તાલસ્તસ્યાંકુશો યતઃ ।

ન્યૂનાધિકં પ્રમાણં તુ પ્રમાણં ક્રિયતે યતઃ ॥

અર્થાત્ કાર્યીને જેમ અંકુશની જરૂર છે, તેવી જ રીતે સંગીતમાં તાલની જરૂર છે. અને તેનું પ્રમાણ આપવાનું હોય છે એટલે કે એક, બે, ત્રણ વગેરે માત્રાઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

‘‘ તાપ ’નો મૂળ અર્થ બે હાથે તાળી પાડવી તેવો છે, અને તાલ બે હાથની મદદથી તાળી પાડીને અપાય છે એ સર્વ વિદીત છે.

તાલની ઉત્પત્તિ વિશે એક કહે છે કે :—

“કાલ ક્રિયા ચ માનં ચ મમવતિ યથા સદ્ ।
તથા તાલસ્ય સંભૂતિરિતિ જ્ઞેય વિચક્ષણેઃ ॥
કાલઃ ક્ષણાદિકો જ્ઞેયસ્તાલયોર્ધટન ક્રિયા ।
ક્રિયયોરંતરં યત્તુ વિશ્રામો માન ઇચ્યતે ॥”

અર્થાત્ કાલ (time), ક્રિયા (action) અને માન-વિશ્રામ (pause-interval) ના સયોગથી તાલની ઉત્પત્તિ થાય છે. કાલ ક્ષણાદિ છે, તાલનું ધટન ક્રિયા છે, અને ક્રિયાના અંતર-વિશ્રામને ‘માન’ કહેવાય છે.

સામ સંગીતમાં તાલ બનાવનારાં ચિહ્નો હતાં અને તાલમાં ત્રણ માત્રાઓ ગણાવી છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

(૧) હસ્વ-લઘુ- (Short) ની એક માત્રા ગણવામાં આવતી હતી અને તે દર્શાવવા અક્ષર ઉપર ‘ર’ ચિહ્ન મૂકવામાં આવતું હતું એટલે તે અક્ષર એક માત્રા સુધી લંબાવવાનો હતો.

(૨) દીર્ઘ શુરુ- (long) ની બે માત્રા ગણવામાં આવતી હતી. અને તે દર્શાવવા અક્ષરની આગળ ‘રે’ ચિહ્ન મૂકવામાં આવતું હતું, એટલે તે અક્ષર બે માત્રા સુધી લંબાવવાનો હતો.

(૩) પ્લુત-ત્રિધ્વિ-અતિદીર્ઘની ત્રણ માત્રા ગણવામાં આવતી હતી અને તે દર્શાવવા અક્ષરની ઉપર ‘હ’ ચિહ્ન મૂકવામાં આવતું હતું એટલે તે અક્ષર ત્રણ માત્રા સુધી લંબાવવાનો હતો.

તાલની આમ ત્રણ માત્રાઓ ગણાવ્યાં ઉપરાંત લયનો પણ વિચાર કરવાનો રહે છે. લય ત્રણ પ્રકારની હતી. વિવંજિત-મધ્ય અને દ્રુત અને

આજ ધોરણ આમદીન સુધી પ્રચલિત છે. દાલ પણ ફરકે મીઠા વિશંગિત-મધ્ય અને દુત-એ ત્રણે લયમાં ગાવાની પ્રથા છે, એટલે આપણે એમ કહી શકીએ કે આ ત્રણે ‘લય’ વેદકાલમાં અસ્તિત્વમાં હતી અને તે ધોરણે મંત્રોચ્ચાર કરવામાં આવતો હતો. વેદકાલમાં ત્રણ પ્રકારનાં સવનો છે :—

(૧) પ્રાતઃ સવન

(૨) મધ્યાહ્ન સવન અને

(૩) તાર સવન

અને તેના ગાંભીર્યનો ધોરણે એટલે પ્રાતઃકાલમાં ગાંભીર્ય વિશેષ હોવાથી પ્રાતઃસવન વિશંગિત વૃત્તિ (લય)માં ગાવામાં આવતું હતું, મધ્યાહ્નસવન મધ્યવૃત્તિમાં અને તારસવન દુતવૃત્તિ (લય)માં ગાવાનો રિવાજ હતો અને આ બાબત ઋક્પ્રાતિશાખ્યમાં નિશ્ચય છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

‘તિસોટૃતીરુપદિશન્તિ વાચો વિલમ્બતા મધ્યમાં ચ દુતા ચ ।

તિસોટૃતીર્વાચ ઉપદિશન્વાચાર્યાઃ ।

અર્થાત્ ત્રણ પ્રકારની વૃત્તિ ગણાવી છે. વિશંગિત, મધ્ય અને દુત. અત્રે લય બદલ વૃત્તિ શબ્દ વપરાયો છે.

હવે આ માત્રા તેના યોગ્ય પ્રમાણ માપ માટે પણ શુદ્ધ યજ્ઞઃ પ્રતિશાખ્યમાં નીચેના એક મુંદર શ્લોક આપેલો છે તે ઉપરથી માત્રાનું પ્રમાણ નક્કી કરાયેલું છે.

“ ચાપસ્તુ વદતે માત્રાં દ્વિમાત્રા વાયસોઽનવીત્ ।

શિષ્ઠી ત્રિમાત્રો વિજ્ઞેય એવ માત્રા પરિમહઃ ॥

ત્રિમાત્રા તુ શિષ્ઠી મૃતે નજુલસ્ત્વર્ધમાત્રિકઃ ॥”

અર્થાત્ ચાપ પક્ષી બોલે છે તે અવાજનો સમય એક માત્રાનો ગણ્યો છે, કાગડાનો અવાજ બે માત્રા, મેરનો ત્રણ માત્રા અને નોળીઆના અવાજનો સમય અર્ધ માત્રાનો માનવામાં આવ્યો છે, એટલે આ પક્ષીઓ ને અવાજ કહાડે છે તે તેટલી માત્રાનો ગણનામાં આવ્યો છે આ પ્રમાણે માત્રાનું પ્રમાણ કુદરતના પશુપક્ષીઓમાંથી લીધેનું છે, અને ઋષિમુનિઓ કુદરતનો આશ્રય ન લે તો કેનો લે ! સરખામણી કરવા સાઠ આસપાસ કરતા અને કિંદોન કરતા પશુપક્ષીઓનું એમની દષ્ટિપથમાં હમેશા આરંભી જાય, કુદરત સાથે જ તેઓ ખેલ ખેલતા હોય એટલે તેઓ કુદરતનો જ આશ્રય લે એ સ્વાભાવિક જ હોવાય. હવે વધુ સ્પષ્ટતા માટે કેટલાક ઉદાહરણો લઈએ,

૨ ૨

૨ ૨

(૧) હા ડા ૨ ૧ આ પ્રમાણે હોય તો હા ડ શબ્દ ત્રણ વાર લેવાનો એવો ઉદ્દેશ છે. હા ઉપર '૨' એ એટલે હા સ્વરનો (ગાધાર) ગ મા ઉચ્ચાર કરવો કારણ કે કોષ્ટપિણુ સ્વર ઉપર '૨' બગડે. મૂકવામાં આવે તો તે સ્વરનો ગાધારમાં ઉચ્ચાર કરવો એવું આપણે આગળ જોઈ ગયા '૨' એ ગાનું નોટશન છે, એટલે કોષ્ટપિણુ સ્વરનો ગ મા ઉચ્ચાર કરવાનો હોય તો તે અક્ષર ઉપર '૨' મૂકે તો હોય છે. હવે ડ ઉપર ૨ નિશાની હોવાથી તે હરે સ્વરની નિશાની છે એટલે ડ

૨ ૨

ની એક માત્રા સમજવાની છે એટલે હા ડા ૨ ૧ નું નોટશન નીચે પ્રમાણે થાય :-

૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨ ૨
 હા ડા ૨ ૧ = હા ડા | હા ડા | હા ડા |
 ગ ૭ | ગ ૭ | ગ ૭ |

૭એ ખાલી બતાવવાનું ચિન્હ છે, અને હા ઉપર તાન આપવાનો. તાન બધ ઉપર આપવાની પ્રથા હતી અને ખાલી હાન આપણે ને રીતે

આપીએ છીએ તેની વિશ્વની દિશામાં એટલે શરીર તરફ આપવાની પ્રથા હતી. ખાલી દર્શક ચિહ્નનું નોટશન આગળપર્યંત પ્રચલિત છે. હવે આગળ ચાલીએ.

(૨) હવે આપણે દીર્ઘ સ્વરની નિશાની તથા તાત્ર આપવાની રીત નો એક દાખલો લખીએ.

૧ — | એટલે દીર્ઘ સ્વર આગળ ર નિશાની મૂકવામાં આવેલી હોય તો તે સ્વર દીર્ઘ એટલે બે માત્રા મુધી લંબાવવો જોઈએ અને હુ ઉપર '૧' નિશાની છે એટલે તે સ્વરનો (એટલે હુ નો) મ માં સ્વરોચ્ચાર કરવો અને મ્મા દીર્ઘ હોવાથી મ્મા બે માત્રા લંબાવવાનો છે. હવે તે ઉપરાંત એક ખીજી વિધિ કરવાની રહે છે અને તે એ કે ગુરુત્વ-દીર્ઘત્વ દર્શાવવા સારૂ અંગૂઠાને ચારે અંગુલિઓની મધ્યરેખા ઉપરથી ચલાકા (શળા) ની માફક ધમીને લઈ જતા મુધી તે સ્વરને લંબાવવો, અર્થાત્ દીર્ઘત્વ-ગુરુત્વનું પ્રમાણ આવી રીતે દર્શાવવાનું છે.

(૩) હવે ઋતુત=અતિ દીર્ઘ એટલે ત્રણ માત્રાનો દાખલો લખીએ:—

૧ ૩ હ હ હ હ
 હ્દ । હ્ઠા ૨ ૩ ૪ ૫ ॥ ૬ એ ઋતુત-અતિ દીર્ઘની નિશાની છે; અને ૧ એટલે મ સ્વર તથા ૩ એટલે રે સ્વરની નિશાની છે. તેવી જ રીતે ૨ એટલે ગ, ૪ એટલે સા, અને ૫ એટલે ની સ્વરનું નોટશન છે એટલે જ તે સ્વરોમાં તેનો ઉચ્ચાર કરવો જોઈએ એમ હરે છે.

૧ ૩ હ હ હ હ
 એટલે હ્દ । હ્ઠા ૨ ૩ ૪ ૫ ॥ ૭ નું નોટશન નીચે પ્રમાણે થઈ શકે :—

૧ ૩ હ હ હ હ
 હ્દ । હ્ઠા ૨ ૩ ૪ ૫ ॥
 મ રે ગ રે સા ની

હવે પ્તુત ચિહ્ન ૬ ની ત્રણ માત્રા શી રીતે બતાવવાની અને તેનું પ્રમાણ કેટલું ? તે વિષે જણાવેલું છે કે જે અક્ષરો ઉપર ૬ નિશાની હોય તેની ત્રણ માત્રાનું પ્રમાણ બતાવના સાર અંગૂઠાના અગ્રભાગને તર્જનીના મૂળ ભાગથી સર કરી સર્વ અશુલિઓના અગ્રભાગ (ટાપ) ઉપરથી લઈ જઈ છેવટે કનિષ્ઠિકાના મૂળ સુધી લઈ જવાનો હોય છે અને તેટલા સમય સુધી રતરને લંબાવવાનો હોય છે. આનાથી વિશેષ હકીકત મળી આવતી નથી. અગ્ધી માત્રાના ચિહ્ન બદલ ત્રાઈ ઉલ્લેખ નથી.

આ ઉપરથી એમ અનુમાન થઈ શકે કે વૈદિક સમયમાં હસ્ત ત્રણ લયમાં જ ગાવાની પ્રથા હતી, અને ત્રણ લયમાં એટલે વિલંબિત-મધ્ય અને દ્રુતમાં ત્રણાઓ ગવાતી હતી. પ્રાતઃસવન સવાગમાં વિલંબિત લયમાં, મધ્યાહ્નસવન મધ્ય લયમાં અને તારસવન દ્રુતલયમાં ગાવાની પ્રથા હતી. આજ પણ આ પ્રથાનું અસ્તિત્વ જણાય છે. ધુપદ, ધમાર અને ખ્યાવ વિલંબિત લયમાં ગવાય છે જ્યારે હળવું સંગીત મધ્ય અને દ્રુતલયમાં ગવાય છે, અને તેને વધુ અનુકૂળ છે.

વળી આ ત્રણાઓ અમુક છંદમાં જ ગવાતી હતી એટલે છંદોમાં જે માત્રાઓ હોય તે માત્રાના ઘોળે હ્રસ્વ, દીર્ઘ તથા પ્તુત ચિહ્ન-રાળા અક્ષરો તેટલા પ્રમાણમાં લંબાવવામાં આવતા હતા.

આ ઉપરાંત આજના જે બધા તાલો અસ્તિત્વમાં છે તે પૈકી કોઈના નામો તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હોય એવો કોઈ ઉલ્લેખ મળી આવતો નથી, એટલે આટલી હકીકતથી જ આપણે સંતોષ માનવો રહીએ.

પ્રકરણ ૬

વેદકાલનાં વાઘો વિષે

હવે આપણે વેદકાલમાં કયા કયા વાઘો અસ્તિત્વમાં હતા તથા ક્યાં કયા વાઘોનો પ્રચાર હતો તે વિષે વિચાર કરીએ તો એટલું સ્પષ્ટ જણાય છે કે તે સમયમાં વાઘોનો પ્રચાર પણ હીંદ પ્રમાણમાં હતો.

વાઘોના મુખ્ય ચાર પ્રકાર ગણવામાં આવે છે:—

(૧) તતમ્ — એટલે તારવાળા,

(૨) સુપિરમ્ — „ કુંદથી વાગે એવાં,

(૩) અનપદ્ — „ ચામડાથી મરેલાં, એટલે અર્ધવાઘો અને (પિતલ)

(૪) ધન — „ ધાતુનાં બનેલાં.

એટલે આપણે આ ચારે પ્રકારના વાઘો વિષે વિચાર કરવાનો છે. પહેલાં તત-વાઘ લઈએ.

તતવાઘ

(૧) તતવાઘમાં વેદકાલમાં જુદા જુદા પ્રકારની વીણાના ધણા ઉદ્ભવે ખેા મળ્યા આવે છે :

(૧) અઘવીણા—એક તારની.

(૨) નકુલવીણા—બે તારની.

(૩) તિર્તત્રીવીણા—ત્રણ તારની.

(૪) ચિત્રવીણા—સાત તારની.

(૫) વિષંચી વીણા—નવ તારની વીણા.

(૬) મત કોકિલા—એકવીસ તારની વીણા.

(૭) શતતંત્રી વીણા—મેા તારની વીણા (કાલ્યાણન મુનિની)

આ ઉપરાંત ૪૧૭ વીણાઓનો પણ ઉલ્લેખ છે જેના નામેા નીચે પ્રમાણે ગણાવી શકાય:

(૧) કાંડ વીણા (૨) કર્કરી વીણા (૩) અવાણુ વીણા (૪) મહા વીણા (૫) ગીવ વીણા (૬) મરદ વીણા (૭) બાકુર વીણા (૮) આલાપિની (૯) કિન્નરી (૧૦) પિનાકી (૧૧) પરિવાદિની (૧૨) નારદમુનિની મદાતી વીણા (૧૩) તુંબુરુ મુનિની તુંબરુ વીણા.

અર્થાત્ આટલી બધી વીણાઓ તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હતી એ ઉપરથી અનુમાન બાધી શકાય કે તે સમયમાં વીણાને સારો પ્રચાર હોવો જોઈએ, તેને વગાડનારાઓ પણ હોવા જોઈએ, અને તે વગાડવાના નિયમો પણ અસ્તિત્વમાં હોવા જોઈએ.

કાલ્યાણની વીણાને મેા તાર હોય તો તે વીણાવાદન અઘરું ગણાતું જોઈએ, અને આ સોનારી વીણા-શતતંત્રી વીણા તે સમયના સંગીતની ઉત્કૃષ્ટતાની સાક્ષી પુરવા પુરતું ગણી શકાય, કાણુ કે આ સેા તારોને સૂરમાં ગેળવી શાસ્ત્રીય રીતે વગાડવામાં સંગીત શાસ્ત્રના ઉડા ગાનની આવશ્યકતા રહેલી છે. વળી જુદા જુદા મુનિઓએ જુદી જુદી વીણાઓ ગોધી ક્રદાડી તેનો પ્રચાર કર્યો એટલે આ વાદ્યોના સંયોધનમાં આ મુનિઓએ અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે, એમ કહી શકાય. આ સંગીત મૂખ્યત્વે ધાર્મિક હતું, એટલે દરેક ધાર્મિક પ્રસંગે તેનો ઉપયોગ થતો હતો, અને બ્રાહ્મણો વીણાવાદન સહિત જ્યાં મુધી

સંગીતનું ગાન કરતા નહિ ત્યાં મુખી યજ્ઞોની સફલતા પણ ગણાતી નહિ, અને આવી રીતે ધર્મ ક્રિયા કરવાથી મોક્ષની પ્રાપ્તિ મળતી એમ યાગવલ્કે પોતાની રમૂતિમાં જણાવ્યું છે.

આ સર્વ વીણાઓ જે ઉપર જણાવી છે તે કેવા પ્રકારની હશે તે શેની બનાવતા હશે તે સર્વ હકીકત અત્યારે મળવી મુશ્કેલ છે, પરંતુ જે વીણાઓની હકીકત મળી આવી છે તે વિશે આપણે જોઈએ.

શતતંત્રી વીણા.

શતતંત્રી વીણાનું વર્ણન શાંખાયન શ્રૌતમૂત્રમાં આપેલું છે. તે કયા લાકડાની બનાવવી જોઈએ, કયા લાકડાનો દંડ જોઈએ, કયા જાનવરનું ચામડું હોવું જોઈએ વગેરે હકીકત આપેલી છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

“અથૈતા ઘીળા શતતંત્રીમ્ ઉપકલ્પયતિ । તસ્યા પાલશી મૂના ભવતિ । ઔદુવરો દણ્ડઃ । અપિ ઔદુવરી સૂના પાલશી દણ્ડઃ । તમાનદુહેન સવરો-
હિતેન ચર્મ્મણા વાદ્યતો લોભ્નાભિવીવ્યન્તિ । તસ્યૈ મૂલે દણ્ડં દશઘાતિ વિધ્યતિ । સા દશ દશ રજ્જૂ પ્રવયન્તિ । તા અગ્રે નાના ઘળન્તિ । દણ્ડ-
સમાસા ઘીળા શતતંત્રી ભવતિ । વૈતસશાલા સપલાશા વાદિન્યુપકલ્પતા ભવતિ ।”

(શાંખાયન-શ્રૌતમૂત્ર)

અર્થાત્ આ વીણા ઉમરાના અગર પલાશના લાકડામાંથી બનાવવામાં આવતી હતી, તેને બળદના ચામડાથી મઢવી જોઈએ તે એવી રીતે કે વાજવાળા બાજુ ઉપર રહેવી જોઈએ. દંડના મૂળમાં ૧૦ ટાંણાં પાડવાનાં અને દરેકમાં દસ દસ તાર પડેલી તેને અગ્રભાગમાં બાંધવા એટલે દંડની સપાટી ઉપર સો તાર આવે અને તેને પલાશ અગર નેતરની બનાવેલી વાદિની એટલે નખીથી વગાડવી જોઈએ. આ પ્રમાણે ગનતંત્રી વીણાનું વર્ણન છે.

અલાબુવીણા.

હવે અલાબુવીણાનું વર્ણન લાટયાયન શ્રોતસૂત્રમાં નીચે પ્રમાણે આપેલું છે.

“ અલાબુવીણાયા વક્ષા કપિશીઘ્રયૌ ચ પૂર્વસ્યા દ્વારિવહિસદસમ્ ॥

અર્થાત્ અલાબુવીણાને તુમકુ હોય અને માથું વાંદરાના જેવું વક્ર આકારનું હોવું જોઈએ.

આવી રીતે અન્ય વીણાઓ પૈકી શેડીક વીણાઓની હકીકત દર્શાવી શકાય પરંતુ આટલેથીજ સતોષ માની આગળ ચાલીશું. ટેટલાંક જૂનાં સંગીતનાં પુસ્તકોમાં આવાં જૂના વાદ્યોનાં ચિત્રો પણ આપેલાં આપણને જણાશે એટલે આટલી વિગતથી જ આપણે આગળ ચાલીશું.

(૨) સુપિર વાદ્યો.

હવે સુપિર વાદ્યો વિષે વિચાર કરીએ સુપિર વાદ્યો કુદ્યથી વગાડવાના હોય અને તેના હૃદયેષો નીચે પ્રમાણે મળી આવે છે:—

(૧) વંશ (૭) શૃંગ (૯) તુલુવ-જંસરી (૧૦) વેણુ.

(૨) પાવિકા (૮) બકુર—આ વાદ્ય વગાડીને અશ્વિનેએ

(૩) મુરલી દસ્યુઓને હરાવ્યા હતા.

(૪) મધુકરી (જાગ. મં. ૧૦-૧૩૫-૭)

(૫) કાહલી

(૬) રાખ

(૩) અનવદ્ધ વાઘો—(ચામડાથી મઢેલાં)

આ વાઘો ચામડાથી મઢેલા હોય અને તે નીચે પ્રમાણે છે :—

- | | | |
|------------|---------------|--------------------------------|
| (૧) હમડ, | (૪) પટલ, | (૭) ભૂમિકુંડુલી-વનક્ષેત્રમાં |
| (૨) આડંગ | (૫) હક્કરી | એક જગ્યાએ ભૂમિમા |
| (૩) મૃદગ | (૬) ફુંડુલી | ખાડોદરી તેનું મોઢું |
| | | ચામડાથી મઢવાનું |
| | | હોય છે. |

(૪) ઘનવાઘો

દસે ઘનવાઘો તે ધાતુમાં બનેલા હોય તે નીચે પ્રમાણે છે.

- (૧) તાલ (૨) ઘટા (૩) આધાટિ

આ ઉપરથી એમ જણાય છે કે વૈદિક દાસમાં વીણા વાદનનો પ્રચાર વિશેષ પ્રમાણમાં થતો હોવો જોઈએ, કારણ કે વીણાના પ્રકારો પણ વિશેષ જણાય છે, તે પ્રમાણમાં બીજાં વાદ્યોનો પ્રચાર સરખામણીમાં ઓછો દેખાય. આ સર્વ વાદ્યોના વાદનના નિયમો તો હોવા જોઈએ પરંતુ તેનું કોઈ પણ જાતનું સૂચન મળી શકતું નથી એટલે આટલી ટૂંકી હકીકતથી જ સંતોષ માનવો રહ્યા.

પ્રકરણ ૭

વેદકાલના સંગીતાચાર્યો

હિંદુસ્તાનમાં ધણી જૂના સમયથી સંગીત અસ્તિત્વમાં હતું. દુનિયાના અસ્તિત્વની સાથે જ સંગીતની ઉત્પત્તિ જોડી દેવામાં આવેલી છે. ધર્માએ સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરી, અને ચાર વેદો ઉત્પન્ન કર્યા અને તે વેદો પૈકી એક વેદ સામવેદથી સંગીતનું મંડાણ થયેલું છે, એટલે સાક્ષાત્ ધર્માથી સંગીતવિદ્યાની ઉત્પત્તિ થઈ. વળી ભગવાન શિવ, પાર્વતી, શ્રીકૃષ્ણ, દેવી સરસ્વતી, શ્રી ગંગાનન, શ્રી હનુમાન વગેરે આ બધી વ્યક્તિઓ સંગીતવિદ્યાની પારંગત મહાન વ્યક્તિઓ ગણાય છે. શ્રીમદાદેવજીના તાંડવ અને સામ્ય નૃત્યથી તેમ જ શ્રીકૃષ્ણની મધુર બંસરીના અલૌકિક વાદનથી કોણ અગ્નિયુ છે? દેવી સરસ્વતીના વીણાવાદન વિશે શું કહેવાનું હોય! એ તો સંગીત અને વિદ્યાના સાક્ષાત્ અધિષ્ઠાતા દેવી જ ગણાય છે. શ્રીગણેશ મુદંગવાદન કળાના આદ્ય સંસ્થાપક છે. પરંતુ આ દેવ, દેવીઓ, ગાંધર્વો કિન્નરોને વૈદિક સંગીતની દૃષ્ટિએ આપણે બાદ કરીએ તો ધણી ઋષિમુનિઓએ સંગીતના ક્ષેત્રમાં ઘણો સુંદર ફાવો આપેનો છે, અને સંગીત શાસ્ત્રના મૂળજૂત સિદ્ધાંતોનું પ્રતિષ્ઠાન કરેલું છે.

આ જાણીતાં નામો પૈકી મુનિ યાજ્ઞવલ્ક્યનું નામ પ્રથમ આવે છે. વળી મુનિ નારદ, તુંગરુ, મતંગ, કોહલ, ભરત, કશ્યપ વગેરેનાં નામો પણ જાણીતાં છે.

નારદ મુનિ તો હંમેશાં પોતાની વીણા સાથે જ ફરતા હતા, અને વીણા પ્રત્યે એમને એટલો જાતો ભાવ હતો કે તેને તેઓ જરાકે વિખૂટી

પાડતા નહિ. વીણા વિનાના નારદ મુનિની કૃપના હોઈ શકતી નથી. તેવી જ રીતે તુંબરુ મુનિ તંબૂરના આઘ સ્થાપક મનાયા છે.

વેદકાલના મહાન સંગીતાચાર્યોનાં નામે સંગીત-રતનાકર તથા સંગીતપારિજાતમાં આપેલાં છે. તે શ્લોકો નીચે આપેલા છે.

સદાશિવઃ ગિવો વ્રહ્મા મરતઃ કશ્યપો મુનિ ।
 મતંગઃ પાર્શ્વિંગો દુર્ગાશક્તિઃ શાર્દૂલકોહલૌ ॥ ૧ ॥
 વિશાલ્કિલો દન્તિલક્ષ કંવલોઽધ્વરસ્તથા ।
 વાયુર્વિશ્વાવસૂ રંમાઽર્જુનો નારદતુલુહ ॥ ૨ ॥
 ઓજનેયો માતૃગુપ્તો વારુણો નંદિકેશ્વરઃ ।
 સ્વાતિર્ગણો દેવરાજઃ ક્ષેત્રરાજશ્ચ રાહલઃ ॥ ૩ ॥
 દુર્જયો નામ ભૂપાલો મોજો ભૂવન્મસ્તથા ।
 પરમર્દો ચ સોમેશો જગદેવ મહીપતિ ॥ ૪ ॥
 વ્યાધ્યાતારો ભારતીયે લોહરોદ્ભટ સંકુકાઃ ।
 મદ્દાભિનવગુપ્તશ્ચ શ્રીમત્કીર્તિઘરોપરઃ ॥ ૫ ॥
 અન્યે ચ મહાવઃ પૂર્વે ચ સંગીતવિશારદઃ ॥

પંડિત સારંગદેવે તો પોતાની પૂર્વે થઈ ગયેલા સર્વ સંગીત-વિશારદોનાં નામે આપ્યાં છે. ભરત, અર્જુન, કશ્યપ, મતંગ, નારદ તુંબરુ, રાવણ, ક્ષેમરાજ, ભોજ, સોમેશ્વર, પરમર્દિ વગેરે. આમાંનાં કેટલાંક નામે વૈદિક સમય પછીના પણ જણાય છે, તેની આપણે ગણના કરવાની નથી.

વળી સંગીતપારિજાતમાં વિશેષ ધ્યાન નામે જણાય છે.

....હાહા હ્રુહ્રુશ્ચ રાવણશ્ચ ।

રંમા વાણસુતા ચોપા પાલ્ગુનઃ પદ્મિનાં પતિઃ ॥

એટલે હાહા, હૂહૂ, રાવણ અને ગાણપુત્રી ઉપાનાં નામો આવી જાય છે, અર્થાત્ તે સમયમાં સંગીતાચાર્યો ઠીક પ્રમાણમાં હશે એમ માનવા કારણો મળે છે.

હવે આ લોકોએ વ્યક્તિગત રીતે પણ જ્ઞાનો આપેલો છે. શિવ-પાર્વતીનાં તાંડવ અને લાસ્ય નૃત્યો, શ્રીકૃષ્ણ ભગવાનની બંસરીવાદન, શ્રી ગજનનનું મૃદંગવાદન, શ્રી સરસ્વતીદેવીના વીણાવાદન, વગેરે ધણાં જાણીતાં છે. વળી ઓમહાદેવે તેમજ શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને રત્નતંત્ર મનો રથાપિત કરેલા છે જે સોમનાથ અગર શિવ અને કાલિનાથ અગર શ્રીકૃષ્ણમતના નામથી પ્રખ્યાત છે. વળી શ્રીહનુમાન તથા ગવણના પણ હનુમાનમત તથા રાવણમત તરીકે જે મતો રથપાયેલા છે, એટલે આ સર્વ મહાન સંગીતાચાર્યો હતા એ સિદ્ધ થાય છે. પોતાનો રત્નતંત્ર મત* (school) રથાપી શકે એટલી એમનામાં શક્તિ હતી.

વળી નારદમુનિએ સંગીતના સ્વરોને પ્રાણીઓના તથા પક્ષીઓનાં અવાજ સાથે સરખાવ્યાં છે :—

“પદ્મ રીતિ મયૂરો હિ ગાવો નર્દન્તિ ચર્વમમ્ ।

બજા વિરીતિ ગાન્ધાર્ ક્રોચા નર્દન્તિ મધ્યમમ્ । ઇત્યાદિ

આવી રીતે અન્ય વિદ્વાનોએ પણ આ સ્વરોની પ્રાણીઓ તથા પક્ષીઓના અવાજ સાથે સરખામણી કરી છે.

આ ઉપરાંત નારદમુનિએ વાર્ણિત્રોને મિલકત તરીકે માન્ય રાખ્યાં છે અને તે ચોરાઈ જાય તો ચોરનાર શિક્ષા પાત્ર મનાતો, વળી ભરતમુનિએ નાટ્યશાસ્ત્ર બનાવ્યું છે તે આજ્ઞાનિ સુધી આધારભૂત ગ્રંથ

* દરેક મતની રાગરાજિણી બદલ જુઓ પરિશિષ્ટ (અ)

મનાય છે. તેમાં નાટ્યશાસ્ત્રના અમૂલ્ય નિયમો રહેલા છે, પરંતુ એ વેદકાલ પછીના હોવાથી તેનું વિસ્તૃત વિવેચન અત્રે કરેલું નથી, અને એ વિસ્તૃત વિવેચન માગી લે છે.

દૂંધામાં આપણે એમ કહી શકીએ કે વેદકાલમાં સંગીતશાસ્ત્રનો યથાવિધિ અભ્યાસ કરવામાં આવતો હતો અને શોડો તેમાં રસ લેતા હતા, અને સંગીત ધાર્મિક હોવાથી મોક્ષનું સાધન મનાતું. યજુર્-બ્રાહ્મણ પ્રસંગે જે સંગીત ગવાતું તેના મંત્રોચ્ચાર યથાવિધિ કરેલા ધારણે કરવામાં આવતા હતા, એટલે તેની ધારણી અસર વાનાવરણમાં ઉપજતી શક્તિ હતા અને યજ્ઞ કરનારને દેવો પ્રસન્ન થઈ વરદાન આપતા હતા. આ મંત્રોચ્ચારમાં સામર્થ્ય હતું અને આ મંત્રોચ્ચારમાં માત્રા, શબ્દોનો અનુક્રમ તથા શબ્દો ઉપર ભાર મૂકવાના નિયમોમાં યતિકંચિત પણ ફેરફાર કરી શકાતો નહિ. એના ઉપર ખાસ ધ્યાન આપવામાં આવતું હતું, કારણ કે તેમ નહિ કરવાથી મંત્રોની ધારી અસર થતી નહિ, અને યજ્ઞનો ઉદ્દેશ સફળ થતો નહિ, અર્થાત્ વૈદિક સમયના સંગીતાચાર્યોએ સંગીતના સ્વરોની અસર થતી જોઈએ એ વાત ઉપર ધ્યાન આપેલું છે.

આ ઉપરાંત સિંધુ તથા નર્મદા ખીણની સંસ્કૃતિ જે તે જ સમયની આસપાસ ફેલાયેલી હતી તે વિષે વિચાર કરીએ તો જણાશે કે જ્યાં જ્યાં સંસ્કૃતિ હોય ત્યાં ત્યાં સંગીતનું અસ્તિત્વ ન હોય તે શી રીતે બને? અને દેશની સંસ્કૃતિનું માપ પણ દેશની સંગીતની સ્થિતિ જ બતાવી આપે છે ને? અને વેદકાલની સંસ્કૃતિ ઉચ્ચ હતી એ તો સર્વમાન્ય હકીકત છે, એટલે વેદકાલમાં સંગીત ન હોય તે કેમ બને?

વળી આ સમયમાં મદાન વિશ્વવિદ્યાલયો અસ્તિત્વમાં હતાં. તેમાંનું એક તક્ષશિલા હતું. તેમાં પ્રખ્યાત વૈયાકરણી પાણિનિએ

પ્રકરણ ૮ ગાંધર્વ વેદ

હવે ગાંધર્વ વેદ વિષે વિચાર કરીએ, કારણ કે સંગીતશાસ્ત્રને અને આ વેદને ખાસ સંબંધ હોય તેમ લાગે છે. સંગીતશાસ્ત્ર વિષે ગાંધર્વ વેદમાંથી ઘણા પ્રમાણરૂપ શ્લોકોનો આધાર લેવામાં આવે છે. જો કે ગાંધર્વવેદ વિષે બરોસાપાત્ર હકીકત મળી આવતી નથી પરંતુ જે હકીકત મળી આવે છે તે મહત્વની હોવાથી તેનો ઉલ્લેખ કરવો ઇચ્છે છે.

એક જગ્યાએ નીચેનો શ્લોક આપેલો છે :—

ગાંધર્વવેદઃ પદ્વિંશત્સહસ્રમન્યસંમિતઃ ।

યત્ર સપ્તસ્વરોત્પત્તિકૃત્યનં પરિકીર્ત્યતે ॥

ધીનાતંત્રં કલાતન્ત્રં રાગતન્ત્રમનુક્તમમ્ ।

મિધતન્ત્ર તાલતન્ત્રં ગીતિકાતન્ત્રમેવ ચ ॥

લાસિમૌલસિકાતન્ત્રં મેલતન્ત્રં મહત્તરમ્ ।

જાતિપ્રહલ્યસ્થાનં માર્ગાભિપ્રક્રિયા ક્રિયા ॥

કાલજ્ઞાનં વાદ્યવહ્ની ત્રિમિજ્ઞાધ્યાય એવ ચ ।

તુરગ્ગરતિસારઙ્ગસિદ્ધલીલા વીજૃમ્ભણમ્ ॥

અગ્રહાર પ્રવિક્ષેપાધ્યાયઃ સંક્ષોમણક્રિયા ।

એવમાદીનિ ગાંધર્વવેદે સન્તિ સહસ્રશઃ ॥ (યામલાષ્ટ તંત્ર)

અર્થાત્ ગાંધર્વ વેદમાં ૩૬૦૦૦ શ્લોકો છે, જેમાં સાત સ્વરોની ઉત્પત્તિનું કથન કરવામાં આવ્યું છે. વળી વીણાતંત્ર, કલાતંત્ર, રાગતંત્ર, તાલતંત્ર, ગીતિકાતંત્ર, મેલતંત્ર, ધ્રુવાદિ વિષે વિવેચન કરેલું છે. તે ઉપરાંત જાતિ, ગ્રહ, લયસ્થાન, કાલ, વાદ્ય વિષે પણ ઉલ્લેખ

થયેલા છે. આ ઉપરથી આપણે એટલું તો અનુમાન કરી શકીએ કે તે સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ તથા પ્રચાર હીક પ્રમાણમાં હોવાં જોઈએ.

વળી આ ગાંધર્વો સંગીતશાસ્ત્રમાં ધણી પ્રવીણ હતા, અને તેઓના ધ ધો જ સંગીતશાસ્ત્રમાં પ્રાનીય મેળવવાનો હતો એમ જણાય છે. સંગીતશાસ્ત્રના નિષ્ણાનને ગાધર્વનું ઉપનામ આપવાનું અદ્યાપિ ચાલુ રહેલું છે. વળી આ ગાંધર્વો તે ગાધાર જે હાવનું કંદહાર છે તે દેશના રહેનાર હતા એમ માનવામાં આવે છે. આ ગાધાર જૂના સમયમાં હિંદી સંસ્કૃતિનું મુખ્ય સ્થાન હતું. તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય પણ આ જ પ્રદેશમાં આવેલું હતું. આ વિશ્વવિદ્યાલય દેશપરદેશમાં જાણીતું હતું, અને ત્યાંના મહાન આચાર્યો પાસે શિક્ષણ લેવા દેશપરદેશમાંથી ધણી સિષ્યો આવતા હતા અને અહીં દરેક વિષયનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું હતું, તેમાં સંગીતને પણ સ્થાન હતું. તે સમયે હિંદુસ્થાનનો સખંધ બહારના પ્રદેશો સાથે ધણો સારો હતો અને હિંદની સીમા હાલ છે તેના કરતાં ધણી વિશાળ હતી.

વળી આ 'ગાંધાર'નું નામ સંગીતની દષ્ટિએ વિશેષ છે, કારણ કે સાત ગ્રહોમાં એક સ્વગનું નામ 'ગાંધાર' આપેલું છે, અને જણુ ગ્રામ પૈકી એક ગ્રામને પણ 'ગાંધાર ગ્રામ' નામ અર્પવામાં આવેલું છે. આમ ગાધર્વ-ગાધાર એ શબ્દે સંગીતમાં ધણો અગ્રગણ્ય ભાગ બળ્યો છે.

આપણા સાહિત્યમાં ગાધર્વો ઇંદ્રના દરબારના ગવૈયાઓ હતા અને તેઓ પોતાની કલામાં અત્યંત પ્રવીણ હતા એવા ઉદ્દેશો છે, પરંતુ હવના દગ્બારોના સંગીતની હકીકત ઐતિહાસિક દષ્ટિએ વિવેચન કરવા યોગ્ય કહેવાય નહિ આ ઉપરથી એટલું જ સ્પષ્ટ થાય છે કે સંગીત-વિદ્યામાં સર્વસ્વ અર્પણ કરનાર આ જાતિ હતી, અને તે જાતિમાં ધણી સંગીતાચાર્યો સર્જ ગયેલા જોવામાં આવે છે.

પ્રકરણ ૯

વેદકાલમાં નૃત્યકલા

નૃત્યકલા એ શ્રીકૃષ્ણભગવાન તથા શ્રીમદ્દાદેવના સમયથી શરૂ થઈ. શ્રીકૃષ્ણની ગસલીલા તથા સમૂહનૃત્યો તથા શ્રીમદ્દાદેવજીનું તાંડવ તથા લાસ્ય નૃત્ય એ નૃત્યના અસ્તિત્વનો જૂનામાં જૂનો પુરાવો છે. વળી ઈદ્રના દરબારમાં હરદ્વંમેશ ગાધવો તથા અપ્સરાઓ નૃત્ય કરતાં હતાં અને આ જ્ઞાતિ જ નૃત્ય તથા સંગીત સારુ જન્મી ન હોય તેમ આજીવન તેઓ સંગીત તેમ જ નૃત્યના અભ્યાસમાં તક્ષીન રહેતાં હતા, પરંતુ દેવ અને દેવીઓ વિશે વધુ વિવેચન ન કરતાં વેદકાલ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ.

ઋગ્વેદમાં ઉપાને સુંદર વસ્ત્ર પરિધાન કરનાર નર્તકી સાથે સરખાવવામાં આવેલ છે. વળી, સામવેદનાં ગીતો જનમુખાકારી લાવતા સારુ અગર તો ધાન્ય વધુ પકવતા સારુ ગાવામાં આવતા હતાં અને તેની સાથે નૃત્ય કરવામાં પણ આવતું હતું, એવા ઉદ્દેશો મળી આવે છે.

મૂત્રસમયમાં પ્રખ્યાત વૈયાકરાણી પાણિનિએ નૃત્ય વિશે થોડા ઉદ્દેશો કરેલા છે. વૈદિક સાહિત્યનો આ છેલ્લો સમય ગણાય. વેદની ક્રિયાઓને લગતા તેમજ રૂઢિચી રચાપિત યજ્ઞ કાયદાઓ અગર રિવાજોને લગતા આ મૂત્રગ્રંથો છે. પરંપરાથી ચાલતી આવેલી પ્રજ્ઞાસિકાથી સચવાઈ રહેલી ક્રિયાઓ તથા રૂઢિઓનો પ્રચાર દિવસે દિવસે એટલા વધ્યો કે તેને મુખ્યવસ્થિત ગોઠવવાનો તેમજ સ્મરણ-શક્તિને અનુકૂળ થાય તેવી સર્વ વિગતોને દ્વંકાણુમાં રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન થયો, જે સૂત્રોનો મુખ્ય ઉદ્દેશ હતો.

પાણિનિએ સૂત્રસમયના ઉચ્ચ કોટિના મહાન વૈયાકરણી પંડિત હતા. વેદનો અભ્યાસ કરવામાં પ્રાતિશાખ્યસૂત્ર ઉપયોગી છે. વેદના સ્વરો, તેનો ઉચ્ચાર, ઇન્દ્ર ઇત્યાદિ વિષયોની તેમાં ચર્ચા કરેલી છે તેમજ સ્વરોના સૂક્ષ્મ ફેરફાર વિશે પણ વિવેચન કરેલું છે. આ પંડિતે બાપાનું વ્યવસ્થાપૂર્વક પૃથક્કરણ કરી જે નિયમો અને સૂત્રો ગ્રંથ કર્યા છે તે અન્ય કોઈ પ્રજાના નિયમો કરતાં ચઢી જાય તેવા છે, તેમના સમયથી જ સંસ્કૃત યુગનો આગંબ થયેયો મનાય છે, કારણ કે સંસ્કૃત બાપાને એમણે જે રચાવી સ્વરૂપ આપેલું છે તેની અસર સંસ્કૃત યુગના સર્વ સાહિત્ય ઉપર પડેલી છે.

આ પ્રખ્યાત પંડિત વૈયાકરણી દિંદુસ્તાનના વાયવ્ય કોણના પ્રદેશમાં આવેલા પ્રખ્યાત તક્ષશિલાના વિશ્વવિદ્યાલયમાં અભ્યાસ કરતા હતા એમ મનાય છે. આ વિશ્વવિદ્યાલયમાં સંગીતશાસ્ત્ર તેમજ નૃત્ય-કલાનો પણ અભ્યાસ કરવામાં આવતો હતો એમ કહેવાને કારણે છે.

પંડિત પાણિનિએ નૃત્-*to dance*-નૃત્ય કળા એ ધાતુના વિવેચન અંગે જે પ્રખ્યાત નૃત્યકારોનાં નામો દર્શાવ્યાં છે. આ નૃત્યકારોનાં નામો શિક્ષાલિન્ અને કૃપાશ્ચિન્ હતાં. તેઓ નૃત્યકલામાં ધણા પ્રવીણ હતા અને તેમણે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર પુસ્તકો લખેલાં હતાં એમ મનાય છે.

ભરતમુનિએ પણ નાટ્યશાસ્ત્ર લખેલું છે અને તે એક મહાન પ્રમાણભૂત ગ્રંથ છે, અને તે સંપૂર્ણ વિસ્તૃત અભ્યાસ માગી લે છે એટલે અત્રે તેનો ઉલ્લેખ કરેલો નથી. તેનું આગળ વિવેચન કરેલું છે.

વળી મહાભારત અને રામાયણના સમયમાં સંગીત તેમજ નૃત્યકલા વિશે ધણા ઉત્તેજો મળી આવે છે, અને તે ઉપરથી એમ સિદ્ધ થાય છે કે નૃત્યકલાનું શિક્ષણ-પુરુષો તેમજ સ્ત્રીઓને ખાસ આવશ્યક મનાતું હતું અને તે વિના શિક્ષણ અધૂરું મનાતું. પરંતુ આ સમય વૈદિક કાલ પછીથી આવે છે. એટલે મહાભારત અને રામાયણના સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિશે અત્રે વિચાર કરેલો નથી.

રાગ-રાગિણીઓનું ધોરણ

પરિશિષ્ટ (અ)

હવે આપણે જરા વધુ ઊંડા ઊંડરીએ આપણે આગળ જાણી ગયા છે વૈદિક કાવ્યમાં ધણા મહાન સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા હતા. તેમણે કેટલાં સ્વતંત્ર મતો સ્થાપિત કર્યા હતા એટલે તે સમયમાં રાગ-રાગિણીઓનું ધોરણ હોતું જોઈએ જે સ્વતંત્ર મતો સ્થાપવા હતા તે નીચે પ્રમાણે છે —

- (૧) સોમેશ્વર અગર શિવમત.
- (૨) કાલિનાથ અગર શ્રીકૃષ્ણે સ્થાપેલો મત
- (૩) મણેશ મત
- (૪) હનુમાન મત
- (૫) રાવણ મત
- (૬) ઈન્દ્રપ્રસ્થ મત

વગેરે.

હવે આ મતો પ્રમાણે મુખ્ય છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓનું ધોરણ સર્વમાન્ય હતું. એટલે મુખ્ય છ રાગ અને તે દરેકની ૬ રાગિણીઓ જેને તેમની બાર્યાઓની ઉપમા આપનામાં આવી હતી. પરંતુ મુખ્ય રાગો અને રાગિણીના નામમાં તફાવત હતો.

આ મત પ્રમાણે રાગોનાં નામો નીચે પ્રમાણે છે :—

	મતોનાં નામો	મૂખ્ય રાગોના નામો	રાગિણીઓના નામ	કષ્ઠ ઋતુમાં ગાવાના
૧	સોમશ્વર મત-	૧. શ્રી.	૧. માલવી. ૨. ત્રિવેણી. ૩. ગૌરી. ૪. કેદારી ૫. મધુમાધવી. ૬. પાલકિકા.	શિશીર.
		૨ વસંત	૧. દેશી. ૨. દેવગિરી. ૩. વૈરાટી. ૪. તોડિકા. ૫. લલિતા. ૬. હિંદોલી.	વસંત.
		૩. ભૈરવ.	૧. ભૈરવ. ૨. ગુર્જરી. ૩. રેવા. ૪. ગુણકરી. ૫. બગાલી. ૬. બલ્લી.	ગ્રીષ્મ.
		૪. પંચમ.	૧. બિભાસ. ૨. ભુપાલી. ૩. કણ્ઠાટી. ૪. બડહંસિકા. ૫. માવશ્રી. ૬. પટમજરી.	શરદ.

	મનેનાં નામે	મુખ્ય ગગોના નામે	ગગિણીઓના નામે	ક્રમ ક્રમમા ગાવાના
		૫ મેઘ	૧. મહ્વારી. ૨. મોરડી. ૩. માવેરી. ૪. ટોંગિટા. ૫. ગાધારી. ૬. દગ્ગુમારી.	વપાં.
		૬. નટનારાયણ.	૧. કામોદી. ૨. કલ્યાણી. ૩. આભેરી. ૪. નાટિકા. ૫. માગંગ. ૬. નટ દંબીર. ૪૨ દની—	હેમન્ત.
	અર્થાત્ રાગની	સંખ્યા કુલ		
૨	હતુમાન મત.	૧. ભૈરવ.	૧. મધ્યમા. ૨. ભૈરવી. ૩. બંગાલી. ૪. વગટિકા. ૫. સૈધવી.	અ હિં ૭ રા ગ અ ને ૬ રે કે રા ગ ને પાંચ રાગિણી- ઓ માનેલી છે.
		૨. કૌશિક.	૧. તોડી. ૨. શંભાવતી. ૩. ગૌરી. ૪. ગુણકરી. ૫. કંકુમા	

મતોનાં નામો	મુખ્ય ગંગોના નામો	રાગિણીઓનાં નામો	૬૪ ઋતુમાં ગાવાના
અર્થાત્ આ મત પ્રમાણે	૩. દિડોલ.	૧. વેલાવલી	
		૨. ગમકરી.	
		૩. દેરાખ્યા.	
		૪. પટમંજરી.	
		૫ લલિતા.	
	૪. દીગક.	૧. ડેદારી.	
		૨. ધનડી.	
		૩. દેણી.	
		૪. કાગોડી.	
		૫. નાટીશ.	
	૫. શ્રી.	૧. વસંતી.	
		૨ માસવી.	
		૩. માસશ્રી.	
		૪. ધનાળી.	
		૫. આસાવરી.	
	૬. મેઘ.	૧. મજ્જારી.	
		૨. દેરાશરી.	
		૩ ભુપાલી.	
		૪. મુર્જરી.	
		૫ દંડ.	
૩	૭-૬ પ્રથમત.	૩૫ ૩૬ દત્તી.	
	૧. વૈગવ.	૧. ભૈરવી	
		૨. રામકરી.	
		૩. તોડી	
		૪. મુર્જરી.	

મતોનાં નામો	મુખ્ય રાગોનાં નામો	રાગિણીઓના નામ	કૃષ્ણ તત્ત્વમા ગાવાના
	૨. દૌશિઙ.	૧. ખંભાવતી. ૨. વાધેશ્વરી ૩. દંડુબ. ૪. પગલ. ૫. જોબની.	
	૩. દિ ડોલ.	૧. વસતી. ૨. પંચમી. ૩. વેમાવતી. ૪. ચિતારી. ૫. લલિત	
	૪ દીપક.	૧. ધનાશ્રી. ૨. મુક્તાની. ૩. નદી ૪. નયનશ્રી. ૫. ભીમપદ્માની	
	૫ શ્રી.	૧. માલવી ૨. ત્રિવેણી. ૩. ગૌરી. ૪. કૃષ્ણી ૫. બિટ્ટી	
	૬. મેઘ.	૧. મેરટી. ૨. સાગંગ. ૩. બદુ. ૪. બડલસી. ૫. ગધુમાધવી	

આ મત પ્રમાણે મૂળ ૭ રાગ અને ૨૬ રાગિણીઓ મળી કુલ ૩૫ રાગ હતા.

કાલિનાથના મત પ્રમાણે મુખ્ય છ રાગ, દરેક રાગને છ રાગિણીઓ અને ૮ પુત્રો એટલે કુલ રાગોની સંખ્યા આ મત પ્રમાણે ૫૦ થતી હતી.

ગણેશ મત-સાર નીચેના એક પ્રખ્યાત દુહો છે :—

“ ભૈરવી, વિભાકરી, અર બજૈ ગિન ગુજરી કો ચૌથી ગુનકલી
૧ ૨ ૩ ૪
ઔર વિલાવલ સુનાહી હૈ,
૫

પુત્ર મનકે સુનો ભૈરવી કે દેવગાંધાર, તાકો સુધરધ સૌં અધિક
પિયાર હૈ,

હૈ વિભાકરી અર પુત્ર હૈ ગિભાસ બાકો સૂહી કો વિભાસ માન
રાખન સંવાર હૈ,

તોલે સુન ગુજરી કો પુત્ર દેવસાગ ભયો, રાગની કે વાગવેલ જૂહી
નિહારી હૈ,

ચૌથે ગુનકલી પુત્ર વાકો ગંધાર સુનો, કુરંગ રાગિની તો વાકે
મનકી પિયારી હૈ,

પાંગેં બિલાવલ પુત્ર વાકો સૂદા સુન સુકે કી પિયારી નારી બહુલી
તિહારી હૈ.

આ ઉપરથી એટલું કહી શકાય કે ઓછા રાગવાળા મતો પ્રથમ ઉપરિચિત થયેલા હોવા બોધ્યો, અને તેમાં રાગો ધીમે ધીમે ઉમેરાતા ગયા, તે એટલે સુધી કે પુત્રથી ન અટકતાં પુત્રવધૂઓનું પણ ધોરણ દાખલ થયું, અર્થાત્ રાગ પરિવારની કલ્પના ઉત્તરોત્તર વધતી ચાલી.

ગણેશ મત પ્રમાણે મૂળ પાંચ રાગ અને તેના એકેક પુત્ર માની કુલ ૧૦ રાગ દર્શાવ્યા છે, ઇન્દ્રપ્રસ્થ મત પ્રમાણે રાગની સંખ્યા ૩૫ હતી, હનુમાન મત પ્રમાણે ૩૬, સોમેશ્વર મત પ્રમાણે ૪૨ અને કાલિનાથ મત પ્રમાણે ૫૦—એમ અનુક્રમ વધતો ચાલ્યો હોય એમ જણાય છે.

સોમવલ્લીનું માહાત્મ્ય

પરિશિષ્ટ (ચ)

આ સોમવલ્લીનું માહાત્મ્ય સામવેદમાં ધણું જ માનેયું છે, તેથી આ સોમવલ્લી શું હશે તથા તેનો રસ કેવા પ્રકારનો હશે, તેની રી અસર થતી હશે વગેરે પ્રશ્નો સહજ ઉદ્ભવે છે.

આ મોમલતાનું વર્ણન વેદમાં વિશેષ રૂપથી જોવામાં આવે છે. ઋષિમુનિઓએ મોમની ધણી જ સ્તુતિ કરેલી છે, અને તેનો રસ દેવતાઓને અર્પણ કર્યો પછી તે પીધાથી તેઓને ધણો આનંદ થયેલો હશેવેલો છે. વેદમાં આ સોમલતાનો રસ તૃપ્તિદાયક, આનંદદાયક તેમજ મધુર વર્ણવેલો છે, તેમ જ તે રસ મીઠો અને ઢેરી પણ હતો.

આ મોમલતા પહાડની લના હોવી જોઈએ, જે નીચેના ઋગ્વેદમાના મ્નોક ઉપરથી સાબિત થાય છે.

“યક્ષ્ણાનોઃ સાનુમાદહત્ ભૂર્મ્યસ્પષ્ટ કર્ત્વમ્ ।

તદિન્દ્રોઽર્ચ્યં ચેતતિ યૂયેન વૃષ્ટિ રેજતિ ॥”

ન્યારે યજ્ઞમાન સોમવલ્લી લેવાને માટે એક પર્વતશિખર ઉપરથી ખીજા પર્વતશિખર ઉપર ચઢે છે ત્યારે જ સોમવલ્લીનો આરંભ થાય છે. ઉદ્ર તે વેળા એ યજ્ઞમાનપ્રયોજન સમજીને યજ્ઞરથમાં આવે છે. આ સોમવલ્લી શીતપ્રધાન દેશનો હોડ હોવો જોઈએ એમ લાગે છે.

આ રસ તૈયાગ કરવાની ધણી મોટી વિધિ કરવામાં આવતી હતી. ધીમે ધીમે ટીપું ટીપું કરીને તે રસ કાઢવામાં આવતો હતો તથા તે દૂધના જેવો જડો હતો.

“ સન્તે પ્યાસિ સમુયન્તુ વાજા ” (સોમસૂક્ત)

અર્થાત્ હે સોમ, તમારા ઉપર દર્શાવેલા ગુણવાળાં દૂધ સર્વ તમોને પ્રાપ્ત થાઓ.

સોમમાં તંતુ અર્થાત્ તેનો રસ દહ્યા પછી કૃત્વા રહેતા. સોમ રસ કૂટીને કાઢવામાં આવતો હતો, અને તે જુદા વાસણમાં રાખવામાં આવતો હતો. એ વાસણ લાકડાનું જનતું હતું, જેને ‘અમસ’ કહેતા અને તેનો રસ લેવાનું વાસણ ખીજું હતું, જેને ‘મદ’ કહેતા.

આ સોમલતાના અભાવે ‘પુત્તિકા,’ નામની લતા વાપરવાનું વિધાન છે. ‘સોમાભાવે પુત્તિકામભિપ્રુણ્યાત્’ આ પુત્તિકા તે પુષ્પ હશે એમ કેટલાકનું માનવું છે.

આ સોમરસના વિવિધ ગુણ જતાવેલા છે. તે પુષ્ટિકારક, રોગનાશક, ધનની વૃદ્ધિ કરવાવાળો છે, શરીર તેમજ મનની પુષ્ટિ અર્પનાર છે.

“ ગયસ્ફાનો ઝમીહા વસુવિપુષ્ટિર્વર્ધન ”

ઋષિઓ આ સોમરસ પીને મત્ત હૃદયથી વેદ રચતા, અને તે રસ પીધાથી વર્ણન કરવાની શક્તિ વધતી હતી, તથા હૃદયમાં સારા સારા ભાવ આવતા હતા, અર્થાત્ આ રસ માદક હશે એમ લાગે છે.

સોમયજ્ઞ

યજ્ઞો ઘણા પ્રકારના થતા હતા. મુખ્ય હવિર્યજ્ઞ અને સોમયજ્ઞ. હવિર્યજ્ઞમાં દહીં, દૂધ, ઘી, પુરોડાશ વગેરેની આદુતિ આપવામાં આવતી અને સોમયજ્ઞમાં સોમરસની આદુતિ આપવામાં આવતી. હવિર્યજ્ઞ તથા સોમયજ્ઞોના પ્રકાર ઘણા છે. કૃષ્ણયજુર્વેદના પ્રથમ કાંડમાં સર્વ યજ્ઞનાં નામ તથા તેની વિધિ દર્શાવેલી છે, પરંતુ બ્રાહ્મણ ભાગમાં સુસ્પષ્ટ છે.

સોમયાગ સાત પ્રકારના છે. અગ્નિષ્ટોમ, અત્યગ્નિષ્ટોમ, ઉદ્યથ, પોડશી, વાજપેય, અતિગત્ર અને આપ્નોર્ગોમ, પરંતુ મુખ્યતઃ અગ્નિષ્ટોમ સોમરસથી સાધિત થતો હોવાથી તેને જ સોમયાગના ઉપનામથી ઓળખવામાં આવે છે.

આ સોમયાગ એક દિવસમાં ચર્ચ જાય, ૨ થી ૧૨ દિવસમાં થાય તથા ૧ પખવાડિક તથા તેનાથી પણ વધુ આવે તેવા પ્રકારનો હતો, જેને અનુક્રમે એકાદ, અહીન સત્ર તથા દીર્ઘ સત્રના ઉપનામથી ઓળખવામાં આવતા હતા.

આ અગ્નિષ્ટોમ યજ્ઞ કરવાનો કાળ વસંત જણાવ્યો છે. 'વસંતે ડમિષ્ટોમઃ' (વાત્યાયન સૂત્ર), 'વસંતે જ્યોતિષ્યોમેન યજેત' (આપસ્તંભ સૂત્ર) કારણ કે વસંત ઋતુમાં જ ઘણો મોમ મળી શકે છે, તેથી ઋષિઓ વસંતકાળમાં જ સોમયાગ કરવા પ્રવૃત્ત થતા.

સોમયાગના દેવ અગ્નિ છે, અને અગ્નિષ્ટોમ = (એક સ્તોમઃ સ્તવન ઇત્યમિષ્ટોમઃ) એટલે અગ્નિનું સ્તવન કરવું તે અર્થાત્ આ યજ્ઞમાં અગ્નિનું સ્તવન કરવામાં આવતું હતું, અને અગ્નિનાં સ્તોત્રોથી તેની પૂજા કરવામાં આવતી હતી. અન્ય દેવતાઓની તેને લઈને આનુષંગિક પૂજા થતી; જે દેવતાઓ સૂર્ય, ઇન્દ્ર, વાયુ, મિત્ર, વરુણ, ઇત્યાદિ હતા.

આ યજ્ઞ કરવા યજ્ઞકાર્યમાં કુશલ એવા મહાવિદ્વાન બ્રાહ્મણોને બોલાવવામાં આવતા હતા. તથા પવિત્ર જગ્યાની પસંદગી કરવામાં આવતી. પછી ચાર દરવાજાઓ એક મંડપ બનાવવામાં આવતો, જે મંડપને 'પાચીન વંશ' કહેવામાં આવતો. આવી રીતે મંડપ તૈયાર થયા પછી યજ્ઞને ઉપયોગી સર્વ પદાર્થો બેગા કર્યા પછી પુરોહિત યજ્ઞમાનને ઘરમાં લઈ ચિત્ર વિધે ઉપદેશ આપતો.

જુદા જુદા યજ્ઞોમાં જુદા જુદા પુરોહિતોની સંખ્યા જોઈએ. મોમયજ્ઞમાં ૧૬ પુરોહિત જોઈએ. તેના નામ નીચે પ્રમાણે છે :—

(૧) ધ્રુવા, (૨) ઉદ્દગાતા, (૩) અધ્વર્યુ, (૪) હોતા, (૫) પ્રતોતા, (૬) આહવાચ્છંસી, (૭) મૈત્રાવરુણ, (૮) પ્રતિ-પ્રચાતા, (૯) પોતા, (૧૦) પ્રતિહતી, (૧૧) અઘ્ઠાવાક, (૧૨) સેષ્ટા, (૧૩) આગ્નિધ, (૧૪) મુષ્ણપ્થ, (૧૫) માવ-ગ્નુત અને (૧૬) ઉન્નેના.

આમાં મુખ્ય ૪ ઉદ્દગાતા, અધ્વર્યુ, હોતા અને ધ્રુવા હતા. બીજા મદ્દ કરનાર મનાતા.

(૧) હોતાના મદ્દ કરનાર મૈત્રાવરુણ, અઘ્ઠાવાક, માવગ્નુત.
(૨) ઉદ્દગાતાના ,, પ્રતોતા, પ્રતિહતી અને મુષ્ણપ્થ.

યજ્ઞ કરતાં પહેલાં દીક્ષા લેવી પડે છે, અને દીક્ષા લેતા પહેલાં યજ્ઞમાનને હજમન દેવાવવી જોઈએ ત્યાગપછી સ્નાન કરી રવચ્છ ઠપડાં પહેરી, સદ્બુદ્ધ મિત્રમંડળસહ આનંદથી યજ્ઞમંડપમાં વેદમંત્રોચ્ચાર કરતા કરતા મંડપના પૂર્વ તરફના દરવાજાથી પ્રવેશ કરવાનો હોય છે. યજ્ઞમાન ક્ષત્રિય અગર વૈશ્ય હોય છતાં દીક્ષા લીધા પછી તે બ્રાહ્મણ મનાતો.

પછી ગાય તથા વસ્ત્રાદિકનું ધનમાં આપી સોમવસ્ત્રી વેચાતી લેવામાં આવતી, અને તેને માનપૂર્વક અગ્નિકુંડની દક્ષિણ તરફ એક લાકડાના બાજુ ઉપર હજીના ચામડા ઉપર મૂકી, એક નાનો સરખો યજ્ઞ કરવામાં આવતો, તથા અનિયિનો ઉચિત સત્કાર કરવામાં આવતો. પછી તેને ઘોઘ સાફસૂદ્ધ કરી વિધિપૂર્વક સોમવસ્ત્રીને વાટીને રસ ટાઢવામાં આવતો. આ રસને લાકડાના વાસણોમાં રવચ્છ વસ્ત્રથી વિધિપૂર્વક ગાળવામાં આવતો.

સોમરસ કાઢવાની ક્રિયાનું નામ સોમાભિષેક કહે છે. અને તે દિવસમાં ત્રણ વાર કાઢવામાં આવતો. પ્રાતઃકાળે સોમાભિષેકનું નામ પ્રાતઃ સવન, મધ્યમાં મધ્યાહ્ન સવન, સાયંકાલે સાયં સવન કહેવાય છે. પછી આ સોમરસની આદુતિ આપી છેલ્લો રહેલો ભાગ પીવા માટે રાખવામાં આવતો, જે મંત્ર તથા ઋતુતિપાઠ કરી પીને સર્વ કૃતાર્થ થયેલા પોતાને માનતા યજ્ઞ યર્ષ ગ્લા પછી યજ્ઞમાન પુરોહિતોને ગાયો, મુવર્ણ વસ્ત્ર, ઘોડા, બેંસ, બકરા, જવ તથા અન્નાદિ આપીને સંતોષતા તે સિવાય અન્ય ધ્રાહ્યણો, દીન, અનાથ તથા દુઃખીને પણ અન્ન વસ્ત્રાદિ વહેવવામાં આવતા, અને યજ્ઞ પૂરો થયા પછી બંધુ, બાંધવો, સગાવહાલા, સહકુટુંબ યજ્ઞમાનને પુરોહિત ધણા કાઠમાઠથી નદી અગર તો પુણ્યમય જળાશયમાં સ્નાન કરવા લઈ જતા. પુરોહિત સામગાન કરતા કરતા જતા તથા યજ્ઞમાનાદિ પુરુષો અને સ્ત્રીયો પાછળ તેમના ઉચ્ચારેલા નિધન વાક્યો ઉપાડી લઈ ગાતા, જેને અંગ્રેજીમાં 'chorus' કહીએ તો અરથાને ગણાશે નહીં. આવી રીતે સ્નાન કર્યાથી સર્વ પાપની મુક્તિ મળતી એમ માન્યતા હતી.

ઉદ્ગીથની મહત્તા

પરિશિષ્ટ (ક)

ઉદ્ગીથ નિમે ઉપનિષદમાં એવું સુદર નિર્ણય કરેલું છે કે તે અતિશયોક્તિવાળું ન હોય એમ આપણને લાગ્યા વિના રહેતું નથી.

ગુહારામ તાત્પર્યાના ઉપનિષદ પ્રક ૧, શ્લો ૨, પૃષ્ઠ ૪૭ ઉપર તેઓ લખે ॥ ૩ -

“ Therefore let a priest who is going to perform the sacrificial work of a Sāma singer, desire that his voice may have good tone, & let him perform the sacrifice with a voice that is in good tone ”

અર્થાત્ ઉદ્ગીથ તેમજ તેમના સાથીઓએ કેરા સ્વચ્છી ગાવું જોઈએ તે જણાવ્યું છે અને તેમને સુમધુર અવાજની આનંદશાળી દર્શાવી છે, એટલે સામના મંત્રો જેમણે ગાવાના હોય તેમણે પોતાનો અવાજ ડેળવવાનો છે એમ જણાવ્યું છે

વળી ‘ ઉદ્ગીથ ’ની મહત્તા જતાવવા નીચેના શબ્દો ખાસ વાચના યોગ્ય છે -

“ The earth constitutes the essence of all substances, water is the essence of the earth, & annual herbs of water, man forms the essence of annual herbs, and speech is the essence of man. Rig is the essence of speech, Sāma of the Rig and of the Sāma, the Udgitha is the essence ”

અર્થાત્ સર્વ તત્ત્વોનું મૂળ તત્ત્વ ઉદ્ગીયને માનવામાં આવ્યું છે. સર્વ વસ્તુઓનું તત્ત્વ પૃથ્વી, પૃથ્વીનું પાણી, પાણીનું લીલોતરી, લીલોતરીનું મનુષ્ય, મનુષ્યનું વાયા, વાયાનું ઋક્ષ, ઋક્ષનું તત્ત્વ સામ અને સામનું ઉદ્ગીય આમ આવી પગપરાથી ઉદ્ગીયને સર્વ વસ્તુનું મૂળ તત્ત્વ માન્યું છે, એટલું બધું મહત્ત્વ અને આપેલું છે કે જે માનવું જગ વધારે પડતું ન હોય એમ લાગે છે

વળી તુકારામ તાત્યા ઉપનિષદ પ્ર ૧, પૃષ્ઠ ૧૧૨-૧૧૪ ઉપગ્ના લખાણથી આને વધુ સમર્થન મળે છે .—

" Life is Ut (ઉદ્), for by life all this is upraised. Speech is Githa It is Ut and Githa, therefore, it is UtgithaTherefore, let one who is to perform the duties of a Ritwig, desire to acquire the musical notes together with speech By that speech which has obtained the musical notes, let him perform the rites of the Ritwig Therefore, people are desirous to look during the sacrifice upon the sweet toned performer of the Udgitha as upon a rich man

અર્થાત્ જીવન એ જ ઉદ્ અને વાયા એ ગીથ—એટલે જીવન અને વાયા એ ઉદ્ગીય—તેથી ઋત્વિજે પોતાનો અવાજ સારી રીતે ફેળવી શુભધ્વર અવાજથી મંત્રોચ્ચાર કરવાનો છે, અને શુભધ્વર સ્વરમાં ઋત્વિજને પૈસાદાર માણસ સાથે સગ્ખાવેલ છે, એટલે એની મહત્તા વધારી છે

આ ઉપગ્ની આપણે સંગીતની મહત્તા તે સમયે ફેટલી હતી અને સામના મંત્રોચ્ચાર કરનારાઓને ફેટનું મહત્ત્વનું ધ્યાન આપવામાં આવતું હતું તે સમજી શકાય તેમ છે.

પ્રશ્નોત્તરી

પ્રકરણ ૧

વેદકાલીન સંગીત

૧. વેદો કેટલા હતા અને ક્યા ક્યા ?
૨. ઋગ્વેદ અને સામવેદમાં ગો તફાવત છે ?
૩. ઋગ્વેદના સ્વરોના નામ કહો.
૪. વેદોનાં અંગો કેટલાં અને ક્યાં ? તેમાં નિરુક્તની શી મહત્તા છે ?
૫. ઋગ્વેદના સ્વરો દર્શાવનાગ ચિહ્નો ક્યાં છે ?
૬. સ્વરોનાં લક્ષણો, તેની જાતિ અને તેના દેવ, ઋષિ, છંદ વિશે તમે શું જાણો છો ? તે વિશે તમારો શો અભિપ્રાય છે ?

પ્રકરણ ૨

સામવેદના સ્વરો

- (૧) સામવેદમાં ક્યા સ્વરો હતા અને તેનાં નામ કહો.
- (૨) સામના સ્વરોની દાવના સ્વરો સાથે સરખામણી કરો.
- (૩) સામના સ્વરોના નોટશન મંજથી વિવેચન કરો.
- (૪) સામના સ્વરોના સંશોધન વિશે ટૂંક લખીકત લખો.
- (૫) જિય, નીચ સ્વરો એટલે શું અને ઉદાત્ત, અનુદાત્ત સ્વરોનો સમ્બંધના ક્યા સ્વરો સાથે મેળ લેવાયો છે ?

- (૬) સામવેદના સ્વરોનો ક્રમ કેવો છે ?
- (૭) સામવેદના સમયમાં વાદી સમવાદી સ્વરોનું ધોરણ દશે ? અને હોય તો તેનાં કારણો આપી સમજાવો.
- (૮) સામવેદના સ્વરોનાં મંશોધનના ક્રમ વિશે દૂંધમાં હકીકત જણાવો.

પ્રકરણ ૩

સામના મંત્રો

- (૧) સામના મંત્રોના વિભાગ કયા કયા છે તે દર્શાવો.
- (૨) આ મંત્રોની ઋચાઓ કયા છંદોમાં ગવાતી હતી ?
- (૩) આ ઋચાઓ ક્યારે ગાવામાં આવતી હતી ? અને તે કોણ કોણ ગાતા હતા ?

પ્રકરણ ૪

મંત્રોચ્ચાર કરવાની રીત

- (૧) ઋચાઓ ઉપર અક્ષરો આંકડા લખેલા છે તે શું દર્શાવે છે ?
- (૨) ગાત્રવીણા એ શું છે ? તેની આકૃતિ દોરી કયો સ્વર કયાં દર્શાવેલો છે તેની સમજ આપો.
- (૩) ગોષ્ઠ્યુક્તિ હસ્ત એટલે શું ?
- (૪) ઓ, ઓ ૨, ઓ, ૨, ૩ વગેરે નિશાનીઓની સમજ આપો. અને તે કયા સ્વરોમાં કેમ દર્શાવી શકાય તે સમજાવો.
- (૫) આ ઋચાઓમાં શબ્દોમાં ગાનાની દૃષ્ટિએ જે ફેરફારો કરેલા જોવામાં આવે છે તે બદલ હકીકત દૂંધમાં જણાવો.

- (૬) આ સિવાય આ ઋચાઓનાં ગાનમાં ક્યી ક્યી બાબતો ધ્યાનમાં ગણવાની છે ?
- (૭) ગાયત્રીમંત્રની ઋચાના નોટશન વિષે ટૂંક નોંધ લખો.
- (૮) જ્યેષ્ઠ સામના નોટશન વિષે ટૂંક દૃષ્ટીકત લખો.
- (૯) સામ નોટશનમાં કેટલીક નિશાનીઓ વિષે શા ખુલાસા કરવામાં આવ્યા છે તે જણાવો.
- (૧૦) આ નોટશનમાં ઠામલ, તીત્રાદિ સ્વરોના ચિહ્નો તમને જણાય છે ? તાલનો પ્રકાર કેવો હશે તે જણાવો.
- (૧૧) સામ નોટશનમાં જુદા જુદા સ્વરોથી શરૂ કરવાની રીત હોય તો તેનું પરિણામ શું આવે ? આ બાબતમાં ગ. કૃ. ગા. મૂળેનું શું કહેવું છે અને તેમાં તમારો શો અભિપ્રાય છે તે જણાવો.
- (૧૨) આ વૈદિક સામ ક્યા ક્યા હોદ્દામાં ગાવામાં આવતા હતા ?

પ્રકરણ ૫

તાલ વિષે

- (૧) તાલની ઉત્પત્તિ વિષે કાલ્યાણન મુનિ શું કહે છે ?
- (૨) તાલની માત્રાઓ તથા લય વિષે ટૂંકમાં દૃષ્ટીકત જણાવો.
- (૩) માત્રાનાં પ્રમાણ ક્યા પક્ષીઓ સાથે સરખાવ્યાં છે ?
- (૪) હ્રસ્વ, દીર્ઘ, ધ્રુવ વગેરેની માત્રાઓ બદલ દાખલા આપી સમજાવો.
- (૫) સામ સંગીતમાં તાલનું ધોરણ કેવું હતું ?

પ્રકરણ ૬

વેદકાલનાં વાઘો વિષે

- (૧) વાઘોના કેટલા અને કયા પ્રકાર છે ?
- (૨) દરેક વાઘના પ્રકારોના દાખલા આપી સમજાવો.
- (૩) તત-વાઘમાં વીણાના કેટલા પ્રકારો આપેલા છે ? અને તે ઉપરથી તમે શું અનુમાન બાંધી છો તે સમજાવો.

પ્રકરણ ૭

વેદકાલના સંગીતાચાર્યો

- (૧) વૈદિક કાલના સંગીતાચાર્યોનાં નામો આપો.
- (૨) તે સમયનાં સંગીત વિષે તમારો શો અભિપ્રાય છે ? તે કેવા પ્રકારનું સંગીત હતું ?

પ્રકરણ ૮

ગાંધર્વ વેદ

- (૧) ગાંધર્વ વેદ વિષે જે જાણતા હો તે લખો.
- (૨) ગાંધર્વ એટલે શું ? ગાંધર્વ અને ગાંધારને શો સંબંધ છે ?
- (૩) ગાંધાર વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

પ્રકરણ ૯

વેદકાલમાં નૃત્યકલા

૧. નૃત્યકલા ક્યારથી શરૂ થઈ ?
૨. નૃત્યના પ્રકારો લખો.
૩. સંસ્કૃત વૈયાકરણી પાણિનિએ નૃત્ય વિષે શો ઉલ્લેખ કરેલો છે ?

રાગ-રાગિણીઓનું ધોરણ

પરિશિષ્ટ (અ)

- (૧) મુખ્ય મતો કેટલા અને તે દરેકમાં મુખ્ય રાગ અને રાગિણીઓ કેટલાં ?
- (૨) આ રાગ-રાગિણીઓનાં ધોરણ વિષે તમારું શું માનવું છે ? હાલ શું ધોરણ છે ?

સોમવદ્ધીનું માહાત્મ્ય

પરિશિષ્ટ (ચ)

- (૧) સોમવદ્ધી એટલે શું ? તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.
- (૨) સોમલનાના રસનો શો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો ? તેની કેવી અસર થતી હતી ?
- (૩) સોમરસ કાઢવાની વિધિ વિષે ટૂંકમાં લખો.
- (૪) સોમવદ્ધના પ્રકાર કેટલા ? તે ક્યારે અને શા માટે કરવામાં આવતા હતા ?

ઉદ્ગીથની મહત્તા

પરિશિષ્ટ (ક)

- (૧) શેને ઉદ્ગીથ કહેવામાં આવતા હતા ?
- (૨) ઉદ્ગીથની મહત્તા વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

પ્રકરણ ૧૦

મૌર્ય અને ગુપ્તકાલીન સંગીત

મૌર્ય સંગીત

હિંદુસ્તાનના ઇતિહાસમા મૌર્ય તથા ગુપ્તકાલીનો સમય હિંદનો એક સુવર્ણયુગ હતો. તે સમયના રાજાઓ મહાસમર્થ, વિદ્વાન, યુદ્ધકુશળ અને દલાના પૌષકો હતા. પ્રજા પણ સમૃદ્ધ હતી—રાજ્યનો વિસ્તાર પણ ઘણો હતો. પંજાબ, મધ્યદેશ, બંગાળ, સૌરાષ્ટ્ર, મહારાષ્ટ્ર, નિદર્મ (વગાડ), મૈસુર વગેરે દેશો મૌર્ય ગજનના તાજામાં હતા. આ મૌર્ય સમયમા ચંદ્રગુપ્ત તેમજ અશોક એ બે મહાન રાજાઓ થઈ ગયા.

ચંદ્રગુપ્ત મૌર્ય એક પ્રતાપી રાજા થઈ ગયો. તેણે મહાન મીઠ એસેક્ઝાડના સેનાપતિ મેલ્યુકસને દરાવી એ પ્રદેશ તાબે લીધો હતો, અને મીઠ પ્રતિનિધિ મેગાસ્થનિસ પાટલીપુત્રમાં (હાલનું, પટના) રહેતા હતા. તેમણે તે સમયની જાહોજલાલીનું વર્ણન આપેલું છે તે ઉપરથી તે સમયની સ્થિતિની આપણને આખી ચર્ચ શકે છે, અને તે સમયની સમાજ અને ગજ્યજીવનરચા પણ ઘણી સુંદર હતી એમ કહી શકાય. (વળી આ સમયમાં મહાન વિદ્વાનો, પડિતો અને રાજનીતિજ્ઞો થઈ ગયા હતા. મહાન સંસ્કૃત વૈવાકરણી પાણિનિ, મહામુનિ કાત્યાયન, ચંદ્રગુપ્ત મૌર્યને મગધની ગાદી અપાવનાર પ્રખ્યાત રાજનીતિજ્ઞ બ્રાહ્મણ પ્રધાન વિષ્ણુગુપ્ત અથવા ચાણક્ય થઈ ગયા, જે દૌરિહ્યના નામે પણ પ્રખ્યાત છે—ને બધા આ સમયનાં મહામૂલ્યો રતો ગણાય.)

આ રાજ્યો સાહિત્ય અને કલાના પોષકો હતા. સાહિત્ય, સંગીત, નૃત્ય, ચિત્રકલા, શિલ્પ, રચાપત્ય ઇત્યાદિ કલાઓને તેઓએ એવું સુંદર પોષણ આપ્યું હતું કે દુનિયાભરમાં હિંદી સંસ્કૃતિ પોતાનું માથું ઊંચું રાખી શકી હતી.

મોહન-જો-ડેરા અને હરાપ્પાની સંસ્કૃતિની અનુગામી આ સંસ્કૃતિ ગણાય. વળી હિંદના વાયવ્ય ખૂણામાં તક્ષશિલાની વિદ્યાપીઠ હતી તે એક અખિલ એશિયાના સંસ્કારનું મુખ્ય કેન્દ્ર હતું, અને ત્યારબાદ મગધ પ્રદેશમાં નાલંદા વિશ્વવિદ્યાલયની ઉત્પત્તિ થઈ હતી. આ બધી વિદ્યાપીઠો સંસ્કારનાં કેન્દ્રો સમાન હતી, અને તેમાં સંગીત, નૃત્ય, ચિત્રકલા, રચાપત્ય, શિલ્પ ઇત્યાદિ દરેક વિષયનું અધ્યયન કરાવવામાં આવતું હતું; અને તે અધ્યયન કરાવનાર આચાર્યો મહાપંડિતો અને વિદ્વાનો હતા, એટલે આ સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિશે વિચાર કરવામાં નીચે જણાવેલાં સાધનોનો ઉપયોગ થઈ શકે તેમ છે :—

(૧) પ્રથમ તક્ષશિલા વિદ્યાપીઠ-અખિલ એશિયાના સંસ્કારનું મુખ્ય કેન્દ્ર હતું. વૈયાકરણી પાણ્ડિત તથા ચાણક્યે આ વિદ્યાપીઠમાં અધ્યયન કરેલું હતું.

(૨) ચાણક્યે હિંદ વિષ્ણુમુખે સંગીત વિશે કરેલા ઉદ્દેશ્યો.

(૩) અગ્રોહના સમયનાં અર્થોત્ મૌર્ય અને શુપ્ત સમયનાં રચાપત્ય, શિલ્પ અને સ્તૂપોમાં સચવાયેલા નૃત્યદર્શનો.

(૪) ચીની મુસાફરોના ઉદ્દેશ્યો વગેરે.

(૧) તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય

તક્ષશિલા વિદ્યાલય એ હિંદની મહાન સંસ્કૃતિનું મુખ્ય ધામ

પાણ્ડિતનો સમય ઈ. સ. ૫ ૫૦૦.

કાલ્યાણનનો સમય „ „ ૨૦૦.

હતું. વાયવ્ય સરહદમાં આવેલું આ પ્રાચીન નગર મૂળ બ્રાહ્મણ સંસ્કૃતિનું કેન્દ્ર હતું, અને અખિલ દિંદ તેમજ એશિયા, ચીન વગેરે રથજોમાં તેની ખ્યાતિ પ્રસરેલી હતી.

આ વિદ્યાલયમાં અખિલ દિંદ તથા એશિયામાંથી જુદા જુદા દેશોમાંથી વિદ્યાર્થીઓ ભણવા આવતા હતા, એટલે એ એક અખિલ એશિયાની વિદ્યાપીઠ બની રહી હતી.

આ વિશ્વવિદ્યાલયમાં દરેક પ્રકારનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું હતું. તેમાં વેદ, ધનુર્વિદ્યા, આયુર્વેદ, શિલ્પ, હસ્તવિદ્યા, સંગીત, ચિત્રકલા, નૃત્ય, જ્યોતિષ, ધર્મશાસ્ત્ર ઇત્યાદિ અનેક વિષયો શિખવવામાં આવતા હતા. શિક્ષકો પણ સમર્થ અને પ્રભાવશાળી વિદ્વાનો હતા અને શિક્ષણ ઉચ્ચ પ્રકારનું આપવામાં આવતું હતું.

વિદ્યાલયનું વાતાવરણ ધણું ઉચ્ચ પ્રકારનું હતું. ગુરુ-શિષ્ય સંબંધ પણ પિતા-પુત્રની તુલ્ય હતો, એટલે શિક્ષણનો સાત ધણા લોકો લેતા અને પોતાના ગામમાં જઈ તેનો પ્રચાર કરતા.

આ વિદ્યાલયમાં સંગીત, નૃત્ય તેમજ કલાના મહાન શિક્ષકો હતા, અને શાસ્ત્રીય રીતે તેનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું હતું, એટલે તત્કાલિન વિશ્વવિદ્યાલયે સંગીતના પ્રચારમાં ઘણો અગત્ય ભાગ ભજવ્યો છે એમ કહી શકાય.

આ વિદ્યાપીઠમાં મહાન શિષ્યો થઈ ગયા છે, જેમાંના—

(૧) પ્રખ્યાત સંસ્કૃત વૈયાકરણી પાણિનિ.

(૨) મહાન અર્થશાસ્ત્રી ચાણક્ય-ઠૌટિલ્ય-વિષ્ણુગુપ્ત વગેરે થઈ ગયા. તેમણે કવેલા સંગીતના ઉદ્દેશ્યો ઉપગ્રથી તે સમયની સંગીતની સ્થિતિનો આપણને સહેજ ખ્યાલ આપ્યા વિના રહેશે નહીં.

(૧) મહાન વૈયાકરણી પાણિનિએ પોતાના સૂત્રોમાં સંગીત વિષે ઉલ્લેખો કરેલા છે. નૃત્—to dance—નૃત્ય કુર્વુ એ શબ્દના વિવેચનમાં તેમણે તે સમયના જે પ્રખ્યાત નૃત્યજારો—શીલાલિન (Silalin) અને કૃષાશ્વિન (Krishashwin)નો ઉલ્લેખ કરેલો છે.

(૨) હવે આણક્ય-કૌટિલ્ય વિશે કરેલા ઉલ્લેખથી સંગીત ઉપર ઠીક ઠીક પ્રકાશ પડે છે.

(૨) આણક્યે કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો

આ મહાન પુરુષ ચંદ્રગુપ્તના દરબારમાં મુખ્ય પ્રધાન અને સલાહકાર હતા. તેમણે રાજ્યવ્યવસ્થા કરવામાં ઘણો સુંદર ફાળો આપેલો છે. તેમનું અર્થશાસ્ત્ર એક પ્રમાણભૂત પુસ્તક મનાય છે. તેઓ સ્વભાવે ઘણા ગ્રીણુનટવાળા અને તીવ્ર શુદ્ધિના હતા. એમણે પોતાના અર્થશાસ્ત્રમાં નીચેની વસ્તુઓને રાજ્યાશ્રય આપવાને લાયક ગણાવી છે :—

“Song, instrumental music, recitation, dancing, acting, writing, playing on Vina, flute (વેણુ) and drum (મૃદંગ), knowing the mind of others, making Scenis etcthose who know all these and can teach them to courtesans and actors, should be provided with livelihood by the State ”

અર્થાત્ જે લોકો સંગીતના ગણકાર હોય, ગાઈ શક્તા હોય, વાદ્યો વગાડી શક્તા હોય, નૃત્ય કરી શક્તા હોય, વીણા, વેણુ, મૃદંગ, આદિ વાદ્યો વગાડી શક્તા હોય અને તે ગણિકાઓ તથા નૃત્ય-જારોને શીખવી શક્તા હોય—આવા બધાને રાજ્યાશ્રય મળવો જોઈએ અને રાજ્યે જ તેમના બરણપોષણની જવાબદારી સ્વીકારવી જોઈએ,

અને ચાણક્યે ખરેખર સત્ય જ કહ્યું છે કે રાજ્યાશ્રય વિના ક્ષાનો ઉદ્ધાર થઈ શકે નહિ. આ સત્ય તેમણે અનુભવેલું હોયું જોઈએ. આ સત્ય આ જ પશુ એટલું જ સત્ય છે, એટલે આ જ પશુ જો ક્ષાનો ઉદ્ધાર કરવો હોય તો રાજ્યાશ્રય વિના થઈ શકશે નહિ.

દૌરિધ્યના સમયમાં ગણિકાઓનું જુદું ખાતું હતું અને દરબારમાં તેમનું સ્થાન હતું. આ ગણિકાઓ ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય, વગેરે કલામાં પ્રવીણ રહેતી હતી, અને તે કલામાં નિપુણતા મેળવવા સંગીતશાસ્ત્રીઓ પાસે તાલીમ લેતી હતી.

આ ચાણક્યનું નામ વિષ્ણુગુપ્ત હતું અને વિષ્ણુગુપ્ત નામના એક પડિતે ‘પંચતંત્ર’ લખેલું છે. તેમાં સંગીત વિષે ઠીક ઉલ્લેખ થયેલો છે. એ વાર્તાના પુસ્તકમાં સંગીત વિષે થોડીક માહિતી મળે છે, એટલે આ વિષ્ણુગુપ્ત અને ચાણક્ય જો એક જ વ્યક્તિ હોય, તો એમણે કરેલા ઉલ્લેખ વિષે આપણે જોઈએ તો તે સમયના સંગીત ઉપર ઠીક પ્રકાશ પડે છે.

પંચતંત્ર

પંચતંત્રમાં સંગીત વિષે ઠીક ઉલ્લેખ કરવામાં આવેલો છે. પંચતંત્ર એ વાર્તાનું પુસ્તક છે, છતાં તે સમયની સંગીત વિષેની પંચતંત્રમાં સ્થિતિ આપણે એ વાર્તાઓમાંથી જાણી શકીએ તેમ છે. સંગીત વિષે નીચેની એક સુંદર, રસિક, હાસ્યજનક વાર્તામાં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ. સંગીતને ઉલ્લેખ છે. શિયાળ અને ગર્દભની એક વાર્તામાં જે વચ્ચે ગાવાનો સંવાદ ચાલે છે, જેમાં ગર્દભ શિયાળને ક્યા રાગમાં ગાવું તે પૂછે છે. તેના જવાબમાં શિયાળ જણાવે છે કે :—

“Why sing at all?” said the Jackal. ‘Besides, your voice is about as good as—.’ ‘What? I don’t know how to sing. Listen to the theory of it. There

are seven notes (સ્વર), three scales (ગ્રામ), twenty-one modes (મૂર્છના), forty-nine melodic figures (તાન), three time-units (માત્રા), three tempo (લય), three voice registers (સ્થાન), six ways of singing, nine emotions (રસ), thirty-six Rāgas, forty languages. This sort of singing when well performed embraces all the 185 parts of song. '

'My friend' 'said the jackal, if you must have your way, I will take up my position at the gate & look out for the farmer & his boy. '...

અર્થાત્ શિયાળ ગર્જભનેન ગાવાને વિનંતિ કરે છે, ષટ્તુ ગર્જભરાજ 'ના હું તો ગાઈશ' જેવું કરી સંગીતની માહિતી આપે છે કે સંગીતમાં સાત સ્વર છે, ત્રણ ગ્રામ છે, એકવીસ મૂર્છના છે, ૪૯ તાનોના પ્રકાર છે, ત્રણ લય (વિશ્વજિન, મધ્ય અને દ્રુત) ત્રણ માત્રા, ત્રણ સ્થાન, ગાવાની છ રીત, નવ રસ, ૩૬ ગંગો, ૪૦ ભાષા અને આ નિયમો પ્રમાણે જો અરાચર ગાવામાં આવે તો ગાનના ૧૮૫ પ્રકાર થતી રહે.

છેવટે શિયાળ પોતાના મિત્ર ગર્જભગજને કહે છે કે જો આખરે તમારે ગાવુંજ હોય તો હું આ વાડીના દરવાજે જઈશ અને આ વાડીના રખેવાળ તથા તેના પુત્રની રાહ જોતો બિભો રહીશ...ઇત્યાદિ.

આ ઉપરથી સંગીતની સ્થિતિ વિષે નીચેનાં અનુમાનો ઉપજતી રાહીએ :—

(૧) સંગીતમાં સાત સ્વરોનો આશ્રય લેવામાં આવતો હતો.

(૨) છ રાગ અને ૩૬ રાગિણીઓનું ધોરણ અસ્તિત્વમાં હતું.

(૩) તાનો ૪૯ પ્રકારની ગણાવી છે, એટલે તાનોનું ગંધારણ હતું, જો કે તે વિનૃત નદિ હોય એમ દેહી શકાય.

(૪) મૂર્ઠનાઓ ૨૧ ગણાવી છે, સખક ત્રણ ગણાવ્યાં છે, અને લય પણ ત્રણ પ્રકારની ગણાવી છે.

(૫) ત્રણ પ્રામોનુ અગ્નિતન હતું.

આમ દિફુસ્તાનની જ ગીતના મૂળ ધણા જૂના સમયથી અસ્તિત્વમાં હતાં એમ આપણે દેહી શકીએ. દરે આ સમયના ખીજા મદામુનિ કાત્યાયન હતા. તેઓએ રસશાસ્ત્રમાં અદ્ભુત મંથો લખેલા છે તે સુવિદિત છે. તેઓ મદાપટિન પણ હતા. પાણિનિ-ગ્યાકગ્ણ ઉપર ‘વાર્તિક’ લખનાર કાત્યાયન મુનિ હતા. તે પાણિનિના સમય પછી ૩૦૦ વર્ષે થઈ ગયા હતા. આ રસશાસ્ત્રમાં ગૂંગાર, નૃત્ય, સંગીત ઇત્યાદિ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. તે સિવાય રસશાસ્ત્રનું સર્ગન અધૂરું ગણાવી શકાય.

કાત્યાયન મુનિએ નૃત્ય અને સંગીત ઉપર ખૂબ ભાર મૂક્યો છે, અને રસશાસ્ત્ર તથા સંગીત એકબીજા ઉપર આધાર ગણનારાં શાસ્ત્રો છે, એકને બીજા વિના ચાલી શકે તેમ નથી. વળી કાત્યાયની વીણાના તેઓ આઘ પ્રચારક હતા, એટલે કાત્યાયન મુનિએ પણ સંગીતના ક્ષેત્રમાં પોતાનો ફાગો આપેલો છે એ હકીકતની નોંધ લઈ આપણે આગળ ચાલીએ.

(૩) અશોકના સમયનાં સ્થાપત્ય, શિલ્પ તથા સ્તૂપોમાં સચવાયેલાં નૃત્યદર્શનો.

(૩) મૌર્ય સમયમાં ખીજા મદાપ્રતાપી રાજા મહાન અશોક થઈ ગયા. તેઓ એક મહાન રાજા હતા તેમણે બૌદ્ધધર્મ સ્વીકાર્યો

અશોક ઈ. સ. પૂર્વે ૨૬૭ (૨૬૮)-ઈ. સ. પૂ. ૨૨૭ માં થઈ ગયા.

તે પહેલાં તેમનું જીવન શોખીલું હતું, અને સંગીત તથા નૃત્યકલાના પોષક હતા. ત્યાર બાદ તેમનો જીવનપથટો થયો, એટલે એમનું દૃષ્ટિબિંદુ બદલાઈ ગયું, અને તેમણે ધર્મપ્રચાર કરવામાં જીવન વ્યતીત કર્યું, પરંતુ તેમણે કલા તરફ દુર્લક્ષ કર્યું નથી. તેમણે અનેક સ્તૂપો, સ્તંભો, ગુફાઓ વગેરે બંધાવી હિંદની સંસ્કૃતિનો પરદેશમાં ખૂબ પ્રચાર કર્યો અને હિંદનું ગૌરવ એશિયા તથા યુરોપમાં પણ વધાર્યું હતું. (આ સ્તૂપો, ગુફાઓ તથા સ્તંભો ઉપર જે ચિત્રો, દશ્યો વગેરે રજૂ કરવામાં આવેલાં છે તેમાં નૃત્યકલાશાસ્ત્રનું જ જાણે ચિત્રણ રજૂ કર્યું ન હોય એમ લાગે છે. જુદી જુદી જાતના અંગમરોડ તથા મુદ્રાઓ એ નૃત્યકલાશાસ્ત્રના અદ્ભુત નમૂનાઓ છે, એટલે પરોક્ષ રીતે નહિ તો અપરોક્ષ રીતે પણ અશોકે કલાપ્રચારમાં પોતાનો મહત્વનો ફાળો નોંધાવ્યો છે. બૌદ્ધધર્મમાં જો કે સંગીત સાંભળવાની તથા નાટકો જોવાની મના કરવામાં આવી છે, છતાં બુદ્ધધર્મે અપરોક્ષ રીતે સંગીતમાં ફાળો આપ્યો છે એમ કહી શકાય. વળા મૌર્ય સમયમાં સેશ્યુકસ પછી એકિટ્ઠાના યવન-ગ્રીક રાજાઓમાંથી કેટલાક રાજાઓએ પંજાબ તથા સિંધમાં ઈ. સ. પૂ. પહેલા સૈકામાં સત્તા જાળવી હતી. તે પૈકી એક મિલિન્દ અગર મિનેન્દર નામના રાજા હતા તે યવન હતા અને કાબુલમાં તેમણે વીસ વર્ષ રાજ્ય કર્યું હતું અને બૌદ્ધધર્મ પાળતા હતા. તેમણે પૂણેલા પ્રશ્નો બૌદ્ધ સાહિત્યમાં સંગીતની દૃષ્ટિએ ઉપયોગી છે.

મિલિન્દના પ્રશ્નોના * જવાબ વિચારવા યોગ્ય છે:—

“ Suppose, O! King, if there were no bridge of metal on a mandolin, no leather, no hollow space, no frame, no neck, no strings, no bow, and no human efforts or exertion, would there be music ? ”

* Questions of king Milinda P. 89.

અર્થાત્ હે રાગ ! મેન્ડોલિન * હિપર ધાતુનો ખુલ (ના જેવો એક કટકો) - ઘોડી ન હોય, તેને ચામડું મઢેલું ન હોય, તેને ખોવાણું ન હોય, તેને ખોખું ન હોય, અને તાર તથા ગજ ન હોય, અને મનુષ્યપ્રયત્ન ન હોય તો શુ સંગીત જન્મશે ?

આ સવાદ સંગીતની દૃષ્ટિએ મદત્તવનો ગણાય, તે વિશે આપણને ઘોડી માહિતી પણ મળે છે

(૧) એક વાદ્ય (મેન્ડોલિન)—તેની રચના, બનાવટ, તેને વગાડવાની રીતનું અનુમાન થઈ શકે છે. આ તંતુવાદ્યને તાર હતા અને તે ગજથી વગાડવામા આનતુ હતુ એવો અત્રે નિર્દેશ છે. આ વાદ્ય કદાચ શ્રીક વાદ્ય હશે એમ લાગે છે, કારણ કે આ વાદ્યનો હિંદી બાદોમા ઉલ્લેખ કરેલો હોય એમ દેખાતુ નથી પરંતુ આ વાદ્ય હિંદ અને શ્રીક સંગીતનો મુખ્ય દર્શાવનારુ વાદ્ય હશે એમ જણાય છે.

* આ વાદ્ય હાલના સ્વિસ્સા જેવું હશે એમ એના ઉપરથી કહી શકાય આજનું ઈંગ્લિશ વાદ્ય મેન્ડોલિન તે આજ હશે કે નેમ ?

મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામન

હવે મૌર્ય અને ગુપ્ત સમયમા ખીજ એ મહાપ્રતાપી ક્ષત્રપ રાજા થઈ ગયા હતા, જેઓ સંગીતના સારા જાણકાર હતા તેમનું નામ રુદ્રદામન હતું તેઓ મહાક્ષત્રપ હતા અને તમની સત્તા ધણી વ્યાપક હતી તેમણે માળવા, સૌગંદ્ર, ગુજરાત, સિંધ તથા ક્ષત્રપનો થોડો ભાગ પોતાના તા સામા આપ્યો હતા પોને પતિત પણ હતા ન્યાર શાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર, સંગીતશાસ્ત્ર અને વ્યાખ્યાના તેમનું જ્ઞાન સારુ હતુ ગિનારની તમેટીમા તે સમયનો એ ગિનાતેખ આજપર્યંત મોઝૂદ છે સુદર્શન તળાવ સમરાનનાના આ શિલાલેખમાથી સંગીત વિષે કંઈના ઉદતેખનો જરૂર પૂરતો ઉતારો અગે રજૂ કરેલો છે —

પૂર્વાપરાકરાત્કલ્પનૂપનોવૃદ્ધાનર્ત સુરાશ્વશ્ર્વકૃદ્વિધુસૌવીર કુકરાપરાત
 નિપાદાદીના વિવચાણા પાતના યૌધેયાના ...
 ઉત્સાદકેન દક્ષિણાપથપતે સાતકર્ણે અનુત્સાદનાત પ્રાપ્તયગસા
 . શબ્દાર્થગાન્ધર્વન્યાયાચાના વિદ્યાના વારણધારણ વિજ્ઞાન
 પ્રયોગ વાપ્તવિપુલકીર્તિના કાવ્યનિર્માણ કુશલેન મહા
 ક્ષત્રપેણ રુદ્રદામ્ના સુદર્શન તર કારિતમિતિ ।

અર્થાત્ પૂર્વ અને પશ્ચિમે અમરાવતી, અનુપ, આનર્ત, સુગંદ્ર, શ્વશ્ર, મરુભૂમિ, ક્ષેત્ર, સિંધુ, સૌવીર, કુકર, અપરાત, નિપાદ વગેરે દેશોના રાજા... યૌધેયાના ઉત્સાદ—દખખણ દેશના સાતશ્ર્ણી રાજા ને જીતીને યશ પ્રાપ્ત કરનાર . . વ્યાખ્યા, સંગીત

(ગાન્ધર્વવિદ્યા) ન્યાયાદિ વિદ્યાના અભ્યાસથી કીર્તિ મેળવનાર,
દવિતા કરવામાં કુસલ.....એવા મદાક્ષત્રપ ઉદ્દામને.....
આ તળાવ (મુદ્ગર્શન)ને ગમણીય બનાવ્યું.

એટલે આ મદાક્ષત્રપ ઉદ્દામન મંગીનશાસ્ત્રના જાણકાર હતા,
કવિ હતા અને પંડિત પણ હતા અને એમણે સંગીતમાં પોતાનો ફાળો
નોંધાવ્યો છે.

આ સમયમાં અન્ય ધાના પ્રતાપી તથા મહાન રાજાઓ થઈ ગયા
હતા, અને આ સમયમાં બૌદ્ધધર્મનો પણ પ્રચાર સારો થયો હતો.
કેટલાક રાજાઓએ બૌદ્ધધર્મ પણ સ્વીકાર્યો હતો. મૌર્યવંશના અશોકે
પણ બૌદ્ધ ધર્મ સ્વીકાર્યો હતો. આ બૌદ્ધોએ પોતાના ધાર્મિક
હિતસેવામાં તેમ જ અન્ય પ્રસંગોમાં સંગીતને ઘણું મહત્ત્વ આપેલું છે.
તેમાં ખાસ કરીને નૃત્ય તેમના જીવનમાં જોતપ્રોત થઈ ગયેલું હોય એમ
લાગે છે, કારણ કે જે જે સ્તૂપો, મુદ્રાઓ, ચિત્રો, દસ્થો, મૂર્તિઓ,
સ્થાપત્ય, શિલ્પ તથા અન્ય મંદિરો તેમણે બંધાવ્યા છે તેમાં નૃત્યના
સુંદર નમૂના, શાસ્ત્રીય અંગમરોડ તથા નાટ્યશાસ્ત્રના વિવિધ પ્રકારનું
સમ્યક્ દર્શન થતું જોવામાં આવે છે એટલે આ સમયમાં નાટકો
બજવામાં આવતા હોવાં જોઈએ, અને તેમાં નૃત્યનું આયોજન થતું
હોતું જોઈએ એમ કહી શકાય. આ વિષયમાં ડૉ. એ. બી. ક્રીચ પોતાના
પુસ્તક “ સંસ્કૃત ડ્રામા ”માં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ કરે છે તે યથાર્થ
જણાય છે :—

“ The same love of the Buddhists for artistic effects is seen in the use of music, song, dance, and some scenic effects in the ceremonial attaching to the foundation of Thupas in Ceylon by a prince of the royal house X X X The frescoes of Ajanta show

the keen appreciation felt for music, song, and the dance, though they date from a time when there is certain evidence of the full existence of the drama.

અર્થાત્ ડૉ. કીથ જણાવે છે કે બુદ્ધોના સંગીત, ગીત, નૃત્ય વગેરે ઉપર ઘણો પ્રેમ હતો અને સ્તૂપોની સ્થાપના વખતે જે ધાર્મિક ક્રિયાઓ કરવામાં આવતી હતી તેમાં ગીત તથા નૃત્યનો આશ્રય લેવામાં આવતો હતો. અજંતાની ગુફાઓમાં જે સુંદર નમૂનાઓ જોવામાં આવે છે તે ઉપરથી તે સમયમાં ગીત તથા નૃત્ય વિષે કેટલો પ્રેમ હતો તે સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે; એટલે નાટકો તે સમયમાં ભજવાતાં હોવાં જોઈએ એવું અનુમાન ડૉ. કીથ કરે છે તે યથાર્થ જણાય છે.

અજંતાની ગુફાઓની દીવાલો ઉપરનાં ચિત્રો ઘણાં સુંદર અને વિશ્વવિખ્યાત છે. આ દીવાલોમાં બૌદ્ધ, જૈન અને શૈવ સમાજનાં દર્શ્યોનું નિરૂપણ કરવામાં આવેલું છે. મૂર્તિઓની મુદ્રા ધ્યાનમગ્ન અને ગંભીર છે, અને તેમની આકૃતિની ભવ્યતા ઘણી આકર્ષક છે. વળી આ ચિત્રોનો રંગ, રંગની મિલાવટ અને સજ્જવટ તેમજ તે રંગ એવો પાકો છે કે તે આજદિન સુધી શી રીતે આવો ટકી શક્યો છે તે જ એક વિચારવાયોગ્ય પ્રશ્ન યર્મ ગ્લો છે. આ કલા ઘણી જ સુંદર અને આકર્ષક હતી અને તે આજદિન સુધી અસ્ખલિત રીતે પોતાની શ્રેષ્ઠતા ટકાવી રાખી શકી છે. આ દર્શ્યોમાં પણ નૃત્ય અને અંગમરોડના સુંદર નમૂનાઓ નજરે પડે છે, એટલે આ સમયમાં સંગીત વિષે અપરોક્ષ રીતે હકીકત મળી આવે છે તે ઉપરથી સંતોષ માનવો ગ્લો.

પ્રકરણ ૧૨

મૌર્ય અને શુપ્તસમયની વચ્ચેનો સમય

મૌર્ય અને શુપ્ત વચ્ચે કેટલા પ્રતાપી ગાજીઓ થઈ ગયા અને તેમણે સગીતમાં પોતાનો જો ફાગો આપ્યો હતો તે વિશે વિચાર કરીએ મૌર્ય વંશના હેલના રાજા બૃહદ્રથને યુગ વંશના પુણ્યમિત્રે મારી નાખી તેની ગાદી પચાસી પાડી હતી ત્યાં બાહુ કપરવગ અને આદ્ર અગર શાતનાદનવશ (ઈ સ પૂર્વે ૨૩૦ થી ઈ સ ૨૨૫)ના સમયમાં પૂના પાસે નાનીની મુદર ગૌહ શુગ્રાઓ તૈયાગ કરવામાં આવી હતી આ શુક્રાઓમાં કનાના મુદર નમૂનાઓ ગ્રહ થયેલા છે શુદ્ધના સમયની દરેક શુક્રામાં નૃત્ય, અભિનય અને મુદર અગમરોડના નમૂનાઓ કનામરોએ આમેદગ ગ્રહ દરેકા કે, તે ઉપગ્રથી એમ લઈ ગનાય કે તે સમયમાં નૃત્ય એ તેમના ઝનનમાં ઓતપ્રોત થઈ ગયેલા કના હતી

ત્રાગગાદ કુશાન વંશમાં કનિષ્ક નામના એક બીજા પ્રતાપી ગાજી થઈ ગયા હતા ઈ સ ૧૨૦માં પુરુષપુત્ર (પેશાવર)ની ગાદી ઉપર તેઓ ગજન કરતા હતા આ સમયના ઘણા ગાજીઓ પ્રતાપી હતા તેઓ પૈકી કેટલાક બૌદ્ધધર્મ પાળતા હતા, અને તેમણે ઘણા મૂર્તિ, નિદારો અને ચૈત્યો તૈયાર કરાવ્યા હતા આ કનિષ્ક રાજા પોતે સગીતના બહુદાર હતા અને તેમણે સગીતને ઉત્તેજન આપ્યું હતું વગી આ કનિષ્કના સમયમાં મદાન પડિનો નાગાર્જુન, અશ્વધોપ અને નમુમિત થઈ ગયા હતા અશ્વધોપે 'શુદ્ધચરિત' લખ્યું

છે, અને સંગીતમાં પણ તેઓ પ્રવીણ હતા એમ કહેવાયુ છે. વૈદિક શાસ્ત્રમાં પ્રખ્યાત વૈદરાજ ચરક પણ આ કનિષ્ઠના દરબારમાં હતા એટલે તે વિષય પણ અણુવિકર્યો પડ્યો નહોતો. તેમનો આયુર્વેદનો ગ્રંથ મુખ્ય ગ્રંથ મનાય છે. આટલો ઉલ્લેખ કરી આપણે અશ્વધોષે કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો વિષે વિચાર કરીએ.

મહાન અશ્વધોષ

હવે પહેલાં મૈકામાં થઈ ગયેલા અશ્વધોષ કે જેમણે બુદ્ધ ભગવાનનું બરોસાપાત્ર જીવનવૃત્તાંત લખ્યુ છે તે પોતે એક ઉત્તમ અશ્વધોષ. કવિ તથા સંગીતશાસ્ત્રી હતા. તેઓએ બૌદ્ધધર્મ ફેલાવવામાં તથા ઉપદેશો આપવામાં અગ્રગણ્ય ભાગ ભજવ્યો છે. તેઓ હ મેશાં પોતાની સાથે સંગીતના ઉત્તાહો રાખતા, અને સંગીતદ્વારા કરેલા ઉપદેશોથી તેઓને વધુ સફળતા મળી હતી એમ કહેવાયુ છે.

* Itsing, the Chinese priest, says:—" The hymns used in the Buddhist church during his visit to India (671 to 695 A D) were composed and arranged by Ashvaghosha. This Ashvaghosha, who was afterwards revered as one of the Buddhas, was a musician and poet. He travelled in India about the first century A. D. with a body of musicians, and was the means of converting many persons of distinction by his skill. "

અર્થાત્ ઇત્સિંગ નામના ચીનાઈ ધર્મગુરુ જણાવે છે કે જે સમયમાં એમણે હિંદુસ્તાનની મુસાફરી કરી તે સમયમાં (ઈ. સ. ૬૭૧ થી ૬૯૫) બુદ્ધ દેવજોમા ગવાતા મંત્રો અશ્વધોષે તૈયાર કરેલા હતા. આ અશ્વધોષ

જોને બુદ્ધના અવતારરૂપ માને છે તે પોને જાને સંગીતના જાણકાર તેમજ કવિ હતા. ઈ. સ.ના પહેલા સદ્દમાં આ અશ્વઘોષ સંગીત-શાસ્ત્રીઓની ટોળા સાથે ફરતા અને ઘણા લોકોને પોતાની કુશળતાથી પોતાના ધર્મમાં દાખલ કરી શક્યા હતા.

આ ચોનાઈ બુસાફર ઇતસિંગના કથન ઉપરથી એક દલીલ શકાય કે મદાન અશ્વઘોષ એક કવિ, સંગીતકાર, અને ધર્મોપદેશક હતા, અને પોતાના તેમ જ પોતાના સાથીદાર સંગીતશાસ્ત્રીઓની મદદથી સંગીતદ્વારા ઘણા લોકોને બુદ્ધધર્મમાં દાખલ કરાવી શક્યા હતા.

આ ઉપરાંત કવિ અશ્વઘોષે બગવાન બુદ્ધનું મન ચલિત કરવાને તેમના પિતાએ રાસનૃત્યનો ઉપયોગ કર્યો હતો તેનો ઉલ્લેખ કરેલો છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

‘In Rāsadā each lady catches the hands of her neighbours, and bows and moves round and round in a circle, slow in the beginning and fast in the end; when separated or not supporting each other by the hands, they perform a zigzag motion and clap and flourish their hands. Those who possess a sweet voice, take lead, and others follow in their train. A female drummer or regulator of the voice and of the measure of the feet, sits in that centre.

Ashvagbosa who flourished during the first century A. C. depicts the dance (which may be the Rāsadā of the ancient Hindus), which was ordered by Shuddhodan, the father of the Great Buddha, to reclaim his son from his ascetic inclination thus :—

“Each one (virgin lady) setting herself off to

the best advantage or joining together in harmonious concert, clapping their hands or moving their feet in unison, or joining close, body to body, limb to limb &c.....”*

અર્થાત્ બુદ્ધનું મન પ્રકુલ્લિત રાખના રાસડાઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો. આ રાસડાઓમાં સ્ત્રીઓ એકબીજાનો હાથ ઝાકી, ગોળ કુંડાળામાં નમન કરતી ફરતી ફરતી ગાન કરતી હતી, શરૂઆતમાં ધીમેથી અને પછી ઉતાવળથી ફરતી હતી, અને જે સ્ત્રીનો અવાજ સુમધુર હોય તે સ્ત્રી ગીત ગાતી અને બીજાં તેને ઝીલતાં હતાં. વળી મધ્યમાં એક સ્ત્રી બેસતી જે તાલ અને સ્વરનો યોગ બરાબર સધાય છે કે નહીં તે જોતી.

આવા નૃત્ય-સંગીત--રાસડાઓ બુદ્ધના પિતાથી શુદ્ધોદન વારંવાર યોજતા હતા. સુદર સ્ત્રીઓ સુંદર વસ્ત્રો ધારણ કરી, સુંદર સુમધુર સ્વરોથી ગીતો લલકારતી હતી પરંતુ ઈશ્વરે બુદ્ધને સારું જુદી જ દિશા નિર્માણ કરી હતી એટલે દિવ્ય પંથે વિચરનાર જીવને આ નૃત્યો આકર્ષી શક્યાં નહિ.

એટલે આ વિષય પૂરતું આપણે એટલું કહી શકીએ કે આ સમયમાં જનસમાજમાં સંગીતનો પ્રચાર હીઠ હીઠ પ્રમાણમાં થયો હતો. સંગીત એ આનંદનો વિષય ગણાતો હતો અને આવા નૃત્ય-ગીતો વારંવાર યોજનામાં આવતાં. આજ જે રાસ-ગરબા ગુજરાતમાં પ્રચલિત છે અને ગુજરાતનું મહામૂલું ધન છે, તેનું મૂળ આ રાસડામાં હશે એમ કહી શકાય. એટલે આજના ગરબા ઈ. સ.ના પહેલા સૈકાથી ચાલતા આવેલા છે એમ કહીએ તો ખોટું નથી.

* Sacred Books of the East vol XIX P. 38

A life of Buddha, by Ashvaghosha, Bodhisattva, translated from Sanskrit into Chinese by Dharmaraksha A. P. 420, and from Chinese into English by Samuel Beal

પ્રકરણ ૧૩

ગુપ્તસમય

આ મૌર્ય તથા ગુપ્ત સમય બૌદ્ધ સમય સાથે ઓતપ્રોત થઈ ગયેલો છે, એટલે આ બૌદ્ધ સમયમાં સંગીતનો જે પ્રચાર થયો હોય અગર સંગીતમાં જે ઉદ્ભવેલો થયો હોય તેનો થોડો ઘણો વિચાર કરવો ઇષ્ટ ગણ્યો છે. બૌદ્ધ સમયનું આટલું દૂરું વિવેચન કરી આપણે હવે ગુપ્ત સમય તરફ આવીશું. આ ગુપ્ત સમયમાં ત્રણ મહાપ્રતાપી રાજાઓ થઈ ગયા. ઈ. સ. ૩૨૦ થી ૬૦૬ સુધી :—

(૧) સમ્રાટ ચંદ્રગુપ્ત—૩૨૦ થી ૩૪૦ (૩૨૬). *

(૨) સમુદ્રગુપ્ત—ઈ.સ. ૩૪૦ થી ૪૦૧ સુધી. (ઈ.સ. ૨૩૬-૩૭૫)

(૩) ચંદ્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્ય—ઈ. સ. ૪૦૧-૪૫૫ (૩૭૫-૪૧૩)

અને તે ઉપરાંત બે ચીની મુસાફરો આવ્યા હતા :—

(૧) ચીની મુસાફર ફાહિયાન

✓ (૨) " " હુ-એન-સંગ .

એમણે કરેલા ઉદ્ભવેલો તથા તે સમયની સ્થિતિનું જે વર્ણન કરેલું છે તે ઉપરથી આપણે એ સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરીશું. તે સમયમાં રાજ્યવ્યવસ્થા, ધર્મ, વ્યાપારોજગાર, તથા સામાજિક સ્થિતિ ઘણું સુંદર અને વ્યવસ્થિત હતાં, પરંતુ તે બદલ આપણે વિચાર કરવાનો નથી. આ સમયમાં સાહિત્ય તેમજ કલાનો જે વિકાસ થયેલો હતો તેનો વિચાર કરવો જોઈએ, કારણ કે ગુપ્ત સમયમાં અને ત્યારપછી

* આ વર્ષોમાં તક્ષવત આવે છે. કેટલાક ઇતિહાસલેખકો જુદો જુદો સમય બતાવે છે.

હિંદમાં સાહિત્ય તથા કલાકૌશલ્યમાં અન્ય વિકાસ થયો હતો. ગુપ્ત-સમયમાં સંસ્કૃત તથા પ્રાકૃત ભાષાનું સાહિત્ય ખૂબ વિકસ્યું હતું. મહાકાવ્ય, નાટકો, કાવ્યશાસ્ત્રો વગેરે લખાયા હતા. મહાકવિ કાલિદાસ પણ આજ સમયમાં થઈ ગયા. વળી ચંદ્રક નામના રાજકવિએ ‘મૃચ્છ-કટિક’ નાટક લખ્યું હતું. વિશાખદત્ત નામના કવિએ ‘મુદ્રારાક્ષસ’ નાટક લખ્યું હતું. તે ઉપરાંત બીજા વિષયોમાં પણ મહાપંડિતો થઈ ગયા હતા. આર્યભટ્ટ ભટ નામના પંડિતે ગણિત ઉપર ગ્રંથ લખ્યો હતો (ઈ. સ. ૪૭૬). વરાહમિહિર નામના વિદ્વાને ખગોળ ઉપર ગ્રંથ લખ્યો હતો (ઈ. સ. ૫૭૫-૫૮૭). દક્ષિણ ઔરંગાબાદમાં આવેલી ઇસોરા ગુફાઓનું કામ, તેમજ આગળ ડો. કીચે કરેલા ઉદ્ધેષ્પરાણી અજંતા ગુફાઓમાં દીવાલો ઉપરના સુદર ગીત ચિત્રોનું કામ, મુખ્યત્વે આ સમયમાં થયું હતું. વળી બીજું વિશ્વવિદ્યાપય નાલંદા-પણ આ વખતે રચાયું, અને વલ્લભીપુરના વિદ્યાપીઠની કીર્તિ પણ આજ સમયે આખા એશિયામાં ફેલાઈ હતી. આમ આ ગુપ્તસમયમાં સંગીતની રિથિતિ કેવી હતી તે તે સમયના સાહિત્ય, તથા તેમજ અન્ય ઉદ્દેશોદ્ધારા વધુ સ્પષ્ટતાથી મળી શકશે જે સમયમાં ભોઠો સુખી સંતોષી હોય, જે સમયની સમાજ વ્યવસ્થા સુંદર હોય, અને ભોઠોમાં શાંતિ હોય તે સમયે કલાનો વિકાસ થયા વિના ગહેતો નથી.

આ ગુપ્તસમયમાં કલાનો સુદર વિકાસ થયો હતો. સાહિત્યમાં મહાકવિ કાલિદાસ જેવા સમર્થ સંસ્કૃત કવિ થઈ ગયા હતા અને દરેક વિષયમાં મહાન પંડિતો થઈ ગયા હતા તે આગળ આપણે જોયું. આ રાજાઓ પણ સરકારી હતા, અને લલિત કલાને તેમણે ધણું પોષણ આપ્યું હતું. કેટલાક રાજાઓ પોને પણ લલિત કલાઓમાં પ્રવીણ હતા.

(સત્રાટ્ ચંદ્રગુપ્તના પુત્ર સમુદ્રગુપ્ત સંગીતના પદ્મપાત્રી હતા કારણ કે તેમના સમયના એક મોનાના સિક્કા ઉપર જોયા આસને

ખેડેલા સમુદ્રગુપ્તને તમે વીણા વગાડતા જોશો. સંગીતના શોખ સિવાય સિદ્ધામાં વીણા હોવાનો સંભવ હોઈ શકે નહીં) અર્થાત્ સમુદ્રગુપ્ત લલિત કલાના જાણકાર હતા અને પોતે વીણા વગાડવામાં દુરુણ હતા અને લલિત કલાના ઉદ્ધારમાં તેમણે ઘણો અગત્યનો ફાળો આપ્યો હતો. એ સ્પષ્ટ થાય છે. આ ઉપરાંત વિદ્વાન લેખકો અને કવિઓને પણ તેઓ ઉત્તેજન આપતા હતા. વિદ્વાન લેખકો પાસે ઉત્તમ ગ્રંથો લખાવી તેમને ઉદાર મદદ આપતા, અને વિદ્વાનો સાથે ચર્ચા કરવામાં તેઓ ખૂબ રસ લેતા.

ઇતિહાસ પણ એ જ દહે છે કે સમુદ્રગુપ્ત સંગીતના ઘણા શોખીન હતા. પોતે કવિ હતા, તેમને શાસ્ત્રોનું સારું જ્ઞાન હતું. વળી એક બૌદ્ધ વિદ્વાને લખેલા હિન્દના ઇતિહાસમાં ‘આર્યમંજૂશ્રી દર્શન’માં સમુદ્રગુપ્તને એક વાકોશ, વિદ્વાન અને કળાકોશસ્થને ઉત્તેજન આપનાર રાજા તરીકે વર્ણવ્યા છે.

ત્યારબાદ ચંદ્રગુપ્ત બીજાને વિક્રમાદિત્ય તરીકે ઓળખાય છે અને જેમના નામનો સંવત્ આજે છે, તે એક બીજા મહાન પ્રતાપી રાજા થઈ ગયા, અને તેમના દરબારમાં મહાન રત્નો હતાં. મહાકવિ કાલિદાસ આ દરબારને શોભાવતા હતા. સંસ્કૃત કવિઓમાં તેમનું સ્થાન અગ્રપદ છે. તેમની દરેક કૃતિમાં સંગીતના ઉલ્લેખો મળી આવે છે, અને તે વિષે એક સ્વતંત્ર લેખ ઇલાયદા લખેલો અન્યત્ર છે, એટલે તે વિષે વધુ વિવેચન ન કરતાં આપણે આગળ ચાલીશું.

રાજકવિ શૂદ્રક *

હવે આજ અરસામાં થઈ ગયેલા બીજા કવિ શૂદ્રક હતા. તેમણે ‘મૃચ્છકટિક’—‘A Toy-cart’ નામનું એક નાટક સંસ્કૃતમાં

* કવિ શૂદ્રક ક્યારે થઈ ગયા તેનો ચોક્કસ સમય તથા નિર્ણય અચિરપદ છે પરંતુ તેઓ સુસમયમાં થઈ ગયા હતા એ ચોક્કસ છે.

લખેલું છે. આ કવિ પાત્રાવેખનની સચોટતામાં તેમજ નાટકકાર તરીકે અને શ્રુદ્ધિપ્રજ્ઞામાં હિચ પદ્ધતિ ભોગવે છે. આ નાટકમાં બે મિત્રો સંગીતનો એક જલસો સાંભળીને આવે છે ત્યારે તેઓ ગાનારના વખાણ કરે છે:—

“Excellent, excellent indeed, Rebhila sang most excellently, smooth and sweet were the tones, articulate, full of emotion, delicate and mind-pleasing. What do I say? Some girl seemed to be hidden in the sounds, I can hear him still; his notes are well-ordered, his song is soft, and the sound of the strings of the Vinā is in tune with the voice. The upper notes which are introduced into the middle of the rise and fall of the Aria have a soft close. He sings as easily as a child plays with a toy. Although the music is finished I seem still to hear it as I move.”

અર્થાત્ રેભીલ (Rebhila) નામના ગરૈયાએ કેવું સુંદર ગાયું હતું તેવું આ વર્ણન છે. તેનો અવાજ કેવો મધુર, સુંદર, કુદરતી સ્વચ્છ, નાજુક અને લાગણીથી ભરેલો હતો? જાણે કે કોઈ કન્યકા તે અવાજમાં સંતાઈને ન બેઠી હોય? એ સંગીતનો રણકાર હજી પણ સંભળાયા કરતો હતો. તેનો સ્વરો હિપર કેવો સુંદર કાજૂ હતો? તેવું ગીત કેવું મુલાયમ હતું! તેની સાથે વગાડવામાં આવતી વીણાના તાર પણ કેવા સુંદર મળેલા હતા! તાર સપ્તકના સ્વરો જે સંગીતની વચમાં વચમાં ગાવામાં આવતા હતા તેનો અંત પણ કેવો રસિક હતો! જાણક જેમ રમકડા સાથે કુદરતી રીતે રમે છે તેમ તે કેવી સહેલાઈથી વિના આંખરે ગાય છે! અને ગીત જો કે પૂરું થયું છે છતાં તે કેવું મારા હૃદયમાં રમ્યા કરે છે!

આટલા મુખ્ય ઉપરથી નીચેનાં અનુમાનો સહજ થઈ શકે છે :—

(૧) સંગીત સુમધુર, સુંદર અવાજથી અને સમાજને પ્રિયકર થાય તેવી રીતે ગાવું જોઈએ. સુમધુર અવાજને યોગ્ય સ્થાન અર્પવું જોઈએ.

(૨) સંગીત બાવપૂર્ણ હોવું જોઈએ—કે જેથી શ્રોતાઓ ઉપર તેની સારી અસર થાય.

(૩) સંગીત સૂરીક્ષુ હોવું જોઈએ—અને વાદના તારો સાથે સુંદર રીતે મળેલું હોવું જોઈએ. બેસૂરું સંગીત ચાલે નહિ.

(૪) સંગીત સરળતાથી, કુદરતી રીતે ગાવું જોઈએ. અવાજને સારી રીતે કેળવવો જોઈએ, અને ગાવામાં કૃત્રિમતા દાખલ થવી ન જોઈએ.

આ નિયમો જે ગુપ્ત સમયમાં દત્તા તે જ અત્યારે પણ એટલા જ સત્ય છે. આ જ નિયમોનું જે અત્યારે પણ પાલન કરવામાં આવે નેા સંગીત જનસમાજને પ્રિય થયા વિના રહે નહિ એ સ્પષ્ટ છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં જે નાટકો લખાયાં છે એ સાહિત્યનો એક ઉત્તમ વિભાગ છે. આ નાટકો જનસમાજની સ્થિતિનું તથા તે સમયના રીત-રિવાજનું સંપૂર્ણ રીતે દિગ્દર્શન કરાવે છે, તે ઉપરાંત નાટકો અને સંગીતને ગાઢ સંબંધ છે. સંગીત વિના નાટક હોઈ શકતું નથી, અને નાટકોમાં અભિનય તથા નૃત્યકલાનું મહત્ત્વ પણ ઘણું જ છે. આ કવિઓ નૃત્ય તથા સંગીતકલાના બહુકાર હોવા જોઈએ એમ લાગ્યા કરે છે. ભવાનરાવ પોંગલે પોતાના પુસ્તક ‘Indian Music,’ પૃષ્ઠ ૨૨૯ ઉપર આ હકીકતને અનુમોદન આપે છે. તેઓ જણાવે છે કે :—

“It is a well-known fact that singing, dancing

& gesticulating have an intimate connection with the idea of dramatic representation, & there is not the least doubt that classical writers of Sanskrit dramas of by-gone times were acquainted with the principal features of the Art of Music."

અર્થાત્ સંગીત, નૃત્ય અને અભિનય એ નાટ્યકલાની રજૂઆત સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે, અને એમા જરાએ શંકા નથી. જૂના સમયના સંસ્કૃત નાટકો લખનારા મહાસમર્થ કવિઓ એ સંગીત કલાના મુખ્ય તરવેના જાણકાર હતા.

૫મી સંસ્કૃત નાટકો તથા સંગીતની પણ સાથે સાથે ઉત્પત્તિ થયેલી છે, એટલે જેમ જેમ સંસ્કૃત નાટકોનો વિકાસ થતો ગયો તેમ તેમ તેની સાથે સાથે સંગીતનો પણ વિકાસ અને પ્રચાર જનસમાજમાં થતો ગયો હતો.

શ્રી પોપલીસાહેબે પોતાના પુસ્તક—'The Music of India' માં લીક જ કહ્યું છે કે "Development of the drama after Kalidasa, meant the development of music as well, as all Indian drama is operative.....the temple & the stage were the great Schools of Indian Music"

અર્થાત્ કવિ કાલિદાસ પછી નાટકોનો વિકાસ એ સંગીતનો જ વિકાસ બતાવે છે; અને મંદિરો તથા રંગભૂમિ એ હિંદી સંગીતની બે મુખ્ય શાખાઓ હતી, એમ જે શ્રી પોપલીએ કહ્યું છે તે બરાબર જણાય છે, અને હિંદવું સંગીત એ મુખ્યત્વે ધાર્મિક હતું, મોક્ષ મેળવવાનું એ સાધન ગણાતું હતું.

(૪) ચીની મુસાફરો

હવે આ સમયમાં જે મદાન ચીની મુસાફરો દિલ્હીસ્તાનમાં આવ્યા હતા એમ ઇતિહાસ કહે છે :—

(૧) ચીની મુસાફર ફાહિયાન

(૨) „ જ્યુ-એન-એ ગ.

આ મુસાફરોએ તે સમયની સમાજવ્યવસ્થા, ધર્મ, રાજ્યવ્યવસ્થા લોકોની સ્થિતિ, વ્યાપાર ઉદ્યોગ વગેરેની હકીકતો આપેલી છે અને તે સમયની સમાજવ્યવસ્થાનાં બહુ સુંદર વખાણ કરેલાં છે, પરંતુ સંગીતની દૃષ્ટિએ તેમાં મહત્ત્વની હકીકત નહિ હોવાથી તે વિશે વધુ વિવેચન કરવું અત્રે અસ્થાને ગણાશે, એમ ધારી ક્યું નથી. આ હકીકત ઉપરથી આપણે એટલું જરૂર દલીલ શકીએ કે જે સમયમાં લોકો મુખી હોય, સમાજવ્યવસ્થા સારી હોય, લોકોમાં શાંતિ હોય, રાજા સારા અને પ્રતાપી હોય તે અરસામાં કલાનો વિકાસ થયા વિના રહેતો નથી.)

પ્રકરણ ૧૪

મહાકવિ કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

મહાકવિ કાલિદાસ

કવિ તરીકે તેઓની ખ્યાતિ ઘણી જ હતી, અને હજીએ સંસ્કૃત કવિઓમાં મહાકવિ કાલિદાસનું સ્થાન અમૂલ્ય છે. સાહિત્ય-રસિક અભિજ્ઞોને મહાકવિ કાલિદાસનું ‘શું જોખખાણું કરાવું’ પડે તેમ છે? આ મહાન કવિની ગસિકતા, તેમનું સર્વદેશીય જ્ઞાન, તેમની અગાધ કવિત્વશક્તિ ને તેમની ઉચ્ચ ગગનવિહારી કલ્પના-શક્તિ એ સર્વ શક્તિઓનું અત્રે ક્યા વિવેચન કરવા બેસીએ? એટલુંજ જાણવું બસ થશે કે આ મહાન કવિની મણના પાશ્વત્ય વિદ્વાનોએ પણ કીડ કરેલી છે. મહાન અંગ્રેજ કવિ શેક્સ્પીઅર સાથે તેમની સરખામણી કરી તેમને માન આપ્યું છે અને તે યથાર્થ જ છે. ‘બન્ને દ્વંદ્વમાં જણાવીએ તો સર્વોન્નમવક્ત્રી મહા-કવિઓ હતા, અને આવા અનેકદેશીય મહાકવિઓના પુસ્તકોમાં સંગીત વિષે કંઈ પણ ઉલ્લેખ ન હોય તે શું બનવાનું છે! સંગીત વિષે ખરેખર કવિએ કેટલાક સચોટ ઉદ્દેશો કરેલા છે, જે ઉપરથી તેમના સંગીતના જ્ઞાનની, તેમજ તે સમયના સંગીતના પ્રચારની આપણને રહેજે આખી યથા વિના સહેજે નહિ.

કવિએ સંગીતના ત્રણે પ્રકારના સવિસ્તર ઉદ્દેશો કરેલા છે :
“ગીતં વાચ તથા નૃત્યં સંગીતમુચ્યતે ॥” તે પ્રમાણે કવિએ સંગીત,

વાદ્ય અને નૃત્યમાં ત્રણેનાં સૂચનો દરેલાં છે. સંગીત કેવા પ્રકારનું હોવું જોઈએ, શ્રોતાગ્રનોને પ્રિયદર હોવું જોઈએ કે નહિ તે સ્પષ્ટપણે જણાવે છે. વળી વાદ્યો, વાદ્યોના પ્રકાર, વાદ્યો વગાડવાના ફેટલાક શબ્દો જણાવ્યા છે, જો કે તે વગાડવાના નિયમો જણાવ્યા નથી અને તે આવાં કાવ્યોમાં હોવા પશુ સંભવિત નથી. વળી નૃત્યદલા તથા નૃત્યકલામાં ઉપયોગી શબ્દો, તે કલામાં દાનભાવ, અગમરોડ અને લાક્ષિત્યની અપેક્ષા ફેટલા પ્રમાણમાં છે, તે પશુ સ્પષ્ટતાથી જણાવ્યું છે.

કવિએ ખાસ કરીને વીણારાદન, તેમજ નૃત્યકલા ઉપર વિશેષ ભાર દીધેલો જણાય છે, અગર તો તેમનો તે તરફ પક્ષપાત હોય એમ પણ બનનાભેગ છે.

હવે આપણે એમણે રચેના પુસ્તકોમાંથી આધાર લેવો ગ્યો, અને તે વિષે સવિસ્તર ફકરીકત આપણે જોઈશું તો સાનંદાશ્ચર્યની લાગણી આપણને થયા વિના બાક્યે રહેશે. કવિ સંગીતના શોખીન તેમજ અભ્યાસી હોવા જોઈએ, એમ આપણને લાગ્યા વિના ગહેતું નથી, અને સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો પણ તેવા જ છે, કે જે સંગીતના જાણકાર હોવા સિવાય ફકી શકે નહિ. સંગીતના જાણકાર હોવા સિવાય રાગો, વાદ્યો, નૃત્યકલાના પાઠિભાષિક શબ્દો, સંગીત કેવી રીતે ગાવું ઇત્યાદિ સર્વ સચોટ રીતે શી રીતે કહી શકાય ?

પ્રથમ કવિએ રચેલાં પુસ્તકોમાંથી થોડાઘણા છૂટાછવાયા શ્લોકો તથા અન્ય અભિપ્રાયોના આધારથી સાબિત કરવું પડશે કે કવિને સંગીતનો શોખ કેટલો, કેવો અને કેટલું પ્રમાણમાં હતો, અને જન-સમાજમાં પણ સંગીતનો પ્રચાર હતો કે નહિ ?

કવિએ લખેલાં સર્વ પુસ્તકો પૈકી નીચેનાં કાવ્યો તથા નાટકોમાંથી આધાર લીધેલો છે :—

(૧) શાકુન્તલ, (૨) વિક્રમોર્વશીયમ્, (૩) રઘુવંશ,
(૪) મેઘદૂત, (૫) માલવિકાગ્નિમિત્ર.

શાકુન્તલ.

પ્રથમ શાકુન્તલ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ :—

શાકુન્તલ આ કવિનું એક ઉત્તમ નાટક છે. તેમાં સંગીત વિષે
હીક ઉલ્લેખ કરેલો મળી આવે છે

પાન ૭ ઉપર સૂત્રધાર નીચે પ્રમાણે બોલે છે :—સૂત્ર...તદિમમેવ
તાવદચિરપ્રગ્જાનુવમોગક્ષમે શ્રોમપ્સમયમધિકૃત્ય ગીયતામ્ ।

અર્થાત્ ગ્રીષ્મ સમયને અનુકૂલ ગાઓ એવી સમયાનુકૂલ ગીત
ગાનાની સૂત્રધાર આજ્ઞા કરમાવે છે, એટલે ઋતુને અનુકૂલ ગીત ગાવાનું
અત્રે સૂચન થાય છે. હાલ પણ આ સ્થિતિ પ્રચલિત છે. સમયને અનુકૂલ
તથા ઋતુને અનુકૂલ ગાનાની પ્રથા જૂના સમયથી ચાલી આવેલી છે
તે આ ઉપરથી જણાય છે.

૫મી પાન ૮ ઉપર સૂત્રધાર કહે છે કે :—

સૂત્રધાર :—ઝાર્યે સાધુ ગીતમ્ ।

ઝહો રાગવદ્ધચિત્તવૃત્તિ આલિખિત ઇવ સર્વતોરદ્ધઃ ।

અર્થાત્ નટીએ એવું ગાયું કે પ્રેક્ષકવર્ગ ચિત્રમાફક સ્તબ્ધ થઈ
ગયો. નટીનું આ હાદ્યમય સંગીત હતું અને તેના સંગીતની વદ્ધર્થ
અસર શ્રોતાજનો ઉપર થઈ હતી.

૫મી પાન ૧૧૮ ઉપર નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે :—

વિદુપક—મો ઘંચંસ્યં, xસંગીતશાલાન્તરેઽવધાનં દેહિ । 'કલ-
વિશુદ્ધાયા ગીતેઃ ।

'સ્વરસંયોગઃ શ્રૂયતે । જાને તત્રમવતી હંસપદિકા 'વર્ણપરિચયં કરોતીતિ ।

અર્થાત્ સંગીતશાલા તરફ વિદુપક સર્વનું ધ્યાન ખેંચતાં જણાવે છે કે આ સંગીતશાળામાંથી સુમધુર, સ્વરધુન સંગીત સાંભળવામાં આવે છે, અને ભગવતી હંસપદિકા ગાન-ક્રિયા કરે છે (વર્ણપરિચય કરે છે), એટલે કે સંગીતના સશાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરે છે. આટલા દ્વંદ્વ વિવેચન ઉપરથી કવિ શું વર્ણવે છે ? થોડા મુદ્દાઓનું સૂચન થાય છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

x સંગીતશાલાન્તરે = Musical Hall. સંગીતશાળામાં અર્થાત્ તે સમયમાં અભીરુદ્ધમશવોના શૃંગોમાં સંગીતશાળા સાથે હંસાચક્ર સ્થાન રાખવામાં આવતું હતું એવું સૂચન છે.

"Prof. Wilson considers that these entertainments were given at the house of great men, where a particular apartment was set apart for singing, dancing called the Sangitshala or more appropriately the Natyashala."

૧ કલવિશુદ્ધાયા—Sung in a pure faultless style—શુદ્ધ રીતે ગવાયેલું.

૨ ગીતઃ—"ગીતય. પદ્મશુદ્ધાયા મિત્રા ગૌડા નિવેસતા । સાધારણી વિશુદ્ધા-સ્વાદ્ ચૈર્લલિતૈઃ સ્વરૈઃ" इति स्वरसंयोगः—સ્વરનું ગિત્રણ.

૩ વર્ણપરિચય—સંગીતમાં ચાર વર્ણો જતાવેલા છેઃ ચત્વારો ગીતેષુ વર્ણો ભવન્તિ યદાહ મરનઃ । અને તે નીચે પ્રમાણે છે.

સ્થાયી તથાવસચારો તયારોદ્ધારોહિણી । વર્ણાશ્ચત્વાર યદેતે કથિનઃ સર્વંગીતિષુ ॥

અર્થાત્ વર્ણપરિચય એટલે ગાવાની યાદીમાં એટલે કે સ્વરોના 'સા-ને સા સા-ને રે, સા રે સા-ને ગ રે' સા રે ગ મ-રે ગ મ પ ઇત્યાદિ સ્વરોને ગળામાંથી કાઢવા પ્રયત્ન કરવો તે.

(૧) દરેક અમીર-હિમરાવના ધરમાં સંગીતશાળા રાખવામાં આવતી અને તે સંગીતસાધામાં સંગીતજ્ઞતા જોવાતા હતા જે પ્રથા આ સુધરેલા જમાનામાં પણ અસ્તિત્વ ધરાવતી નથી, તે પ્રથા કાલિદાસના સમયમાં હતી. અર્થાત્ આપણે સંગીત વિષે જે શોખ ધરાવીએ છીએ તેના કરતાં કાલિદાસના સમયમાં શોખ વધુ પ્રમાણમાં હતો.

(૨) સંગીત ઢેવું હોવું જોઈએ તેનું અત્રે કવિ સૂચન કરે છે. સંગીત સુમધુર હોવું જોઈએ, જે આગ આપણે પણ કબુલ કરીશું.

(૩) સંગીતનો સશાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરવામાં આવતો. 'વર્ણ' શબ્દ સંગીતશાસ્ત્રનો છે. 'વર્ણ' એટલે ગાત્રક્રિયા છે અને કોઈ ગીતમાં આવતા ચાર વિભાગ—સ્વાધી, સંચી, આરોહી, તથા અવરોહીને પણ 'વર્ણ' કહે છે.

(૪) અીએ પણ સંગીતનો સશાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરતી.

રઘુવંશ

દ્વે રઘુવંશ તરફ આપણે દષ્ટિ કરીએ તો જલ્પાશે કે આ મહા-કાવ્યમાં સંગીત વિષે નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખો છે :—

(૧) પ્રથમ સર્ગ ૨૧૦ ૩૬

(૨) તેરમો „ „ ૪૦

(૩) આગામીસર્ગો સર્ગ

પદ્મસંવાદિની વેકા દ્વિધા મિથા શિલંદિમિ. ॥ ૨૧૦. ૩૬ સ ૧

જેમાં મયૂગનો અવાજ પડ્ગ (સા) સાથે સગાવ્યો છે.

વેદમસુ મૃદંગનાદિપુ ।

શ્લો. ૪, સ. ૧૯

મૃદંગવાદનથી મહેલો શુંજતા હતા તેનું અત્રે સૂચન છે.

અક્કમઢ્ઢપરિવર્તિનોચિતે તસ્ય નિન્યતુરશૂન્યતામુમે ।

ચલકી ચ હૃદયંગમસ્વના ચલ્ગુવામપિ ચ ધામલોચના ॥

શ્લો. ૧૩, સ. ૧૯

તેનો ખોળો હ મેશા બે વસ્તુઓથી અસંકૃત રહેનો. (૧) હૃદયના

તાર હલાવતી મુમધુર સ્વરોયુક્ત વીણાથી, તેમજ તેમની સખીથી.

અર્થાત્ વીણાવાદનમા તે એવા તો પ્રવૃત્ત રહેના કે વીણાનો વિયોગ એક

ક્ષણુ પણ સદન કરના નહિ; એટલે સંગીતનો અહોનિશ અભ્યાસ

કરતા. સંગીતનો શોખ આથી વધુ શું હોઈ શકે ?

‘ સંસ્વયં પ્રહૃતપુષ્કરઃ કૃત્વી લોલમાલયવલયો હરન્મનઃ ।

નર્તકીરભિનયાતિલલિનીઃ પાર્શ્વવર્તિપુ ગુરુપ્વલજ્જયત્ ॥ ’

શ્લો. ૧૪, સ. ૧૯.

અર્થાત્ તે એવું તો વગાડતા કે વિદુધી નર્તકીઓ પણ હાનન

પામી જતી, એટલે વાદનકલા તેમજ નૃત્યકલા વિષે તેઓનો અભ્યાસ

ધણે વિરતૂત અને ઊંડો હતો.

અર્થાત્ સુંદર નૃત્ય કર્યા પછી પરિશ્રમને લીધે તેનું મુખ સ્વેદથી ભૂંસાઈ ગયેલા નિલકવાળું હતું, વેણુવાદનથી એણે પીડા થયેલી હતી, અંગમરોડ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલાની હરીફાઈએ પ્રયોગ નિપુણો સમક્ષ કરવામાં આવતી હતી, વચ્ચે કવિએ જણાવ્યું છે. અર્થાત્ કવિ અહિં શું સૂચવે છે? ગંગીત, મૃદંગવાદન, વીણા તથા વેણુ વાદન, નૃત્યકલા તેમજ તે સર્વ વિદ્યાની થતી હરીફાઈએ, તે વિદ્યાના નિપુણો, અંગમરોડ તથા ભાવ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલા એ વિષે કવિના વિચારો જનસમાજ સમક્ષ રજુ થયેલા છે.

વળી ઇન્દુમતીના રાજની નિશ્ચેતન સ્થિતિનું વર્ણન કરતાં કવિને વીણા યાદ આવે છે, જે નીચેના શ્લોક ઉપરથી જણાશે.

પ્રતિયોજયિતવ્યવહૃત્તી સમયસ્યામથ સત્ત્વવિપ્લવાત્ ।

■ નિનાય નિતાન્તનવત્સલ. પરિગૃહ્યોચિત્તમ્કમંગનામ્ ॥ (૮-૪૧)

કવિને રાજના વર્ણનમાં પણ વીણાનું સામ્ય શ્રેણું પડે તે કવિને સંગીત વિષે શું પક્ષપાત ન ગણાય?

કુમારસંભવ તથા વિક્રમેર્વશીય

હવે આપણે કુમારસંભવ તથા વિક્રમેર્વશીય તરફ દૃષ્ટિ કરીએ. કવિએ કોઈ પણ કૃતિમાં સંગીત વિષે ઉલ્લેખો નથી કર્યા એવું બનવા પામ્યું નથી. કવિના તે ઉલ્લેખો ઉપરથી કવિના સંગીતના જ્ઞાન તથા સંગીતના પ્રચાર વિષે આપણે આધાર મેળવીશું:—

કવિ સંગીતના જાણકાર હોવા જોઈએ તેમજ ઘણા રાગોનું જ્ઞાન પણ તેમને હોવું જોઈએ તે નીચેના શ્લોક ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે:—

સ વ્યવુષ્યત સુવસ્તવોચિતઃ શાતકુમ્ભકમલકરૈઃ સમમ્ ।

મૂર્છના પરિગૃહીત કૈશિકૈ કિન્નરૈપમિ ગતિમન્નલઃ ॥ (૮-૮૫)

વેદમસુ મૃદંગનાદિષુ ।

શ્લો. ૪, સ. ૧૯

મૃદંગવાદનથી મહેલો ગુંગતા હતા તેવું અત્રે મૂચન છે.

અદ્ભુતપરિવર્તિનોચિતે તસ્ય નિન્યતુરશ્ચન્યતામુમે ।

વલ્લભી ચ હૃદયંગમસ્વના વલ્ગુવામપિ ચ વામલોચના ॥

શ્લો. ૧૩, સ. ૧૯

તેનો ખોખો હ મેશા જે વસ્તુઓથી અલ્પકૃત રહેના. (૧) હૃદયના તાર હલાવતી મુમધુર રવરોયુક્ત વીણાથી, તેમજ તેમની સખીથી અર્થાત્ વીણાવાદનમાં તે એવા તો પ્રવૃત્ત રહેના કે વીણાનો વિયોગ એક ક્ષણ પણ સહન કરતા નહિ; એટલે સંગીતનો અડોનિશ અભ્યાસ કરતા. સંગીતનો શોખ આથી વધુ શું હોઈ શકે ?

‘ સંસ્વયં પ્રહૃતપુષ્કરઃ કૃત્વી સ્ત્રોતમાલયવલયો હરન્મનઃ ।

નર્તકીરભિનયાતિલચિનીઃ પાર્શ્વવર્તિષુ ગુરુચ્ચલજયત્ ॥ ’

શ્લો. ૧૪, સ. ૧૯.

અર્થાત્ તે એવું તો વગાડતા કે ચિદ્રૂપી નર્તકીઓ પણ લતળ પામી જતી, એટલે વાદનકલા તેમજ નૃત્યકલા વિષે તેઓનો અભ્યાસ ધણું વિસ્તૃત અને ઊંડો હતો.

‘ ચાદનુશ્યવિગમે ચ તન્મુલં સ્વેદમિજ્જતિલકં પરિધ્રમાત્ ॥ ’

શ્લો. ૧૫, સ. ૧૯.

‘ યેણના દશનપીઠિતાધરા વીણયા નમ્રવદાંકિતોરઃ ॥ ’ શ્લો. ૩૫

‘ અદ્ભુતસચ્ચવચનાશ્રયં મિથઃ સ્ત્રીષુ નૃત્યસુપધાય દર્શયન્ ।’

‘ સ પ્રયોગનિપુણે. પ્રયોક્તૃભિઃ સંજઘર્ષે સહ મિત્રસતિર્ધૌ ’ ॥

શ્લો. ૩૬.

અર્થાત્ મુદર નૃત્ય દર્શા પછી પરિશ્રમને લીધે તેનું મુખ સ્વેદથી બૂંસાઈ ગયેલા તિલકવાળું હતું, વેણુનાદનથી ઓઢને પીડા થયેલી હતી, અંગમરોડ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલાની હરીફાઈઓ પ્રયોગ નિપુણો સમક્ષ દરવામાં આવતી હતી, વગેરે કવિએ જણાવ્યું છે. અર્થાત્ કવિ અહિં શું સૂચવે છે ? મંગીત, મૃદંગવાદન, વીણા તથા વેણુ વાદન, નૃત્યકલા તેમજ તે સર્વ વિદ્યાની થતી હરીફાઈઓ, તે વિદ્યાના નિપુણો, અંગમરોડ તથા બાવ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલા એ વિષે કવિના નિયારો જનસમાજ સમક્ષ મ્હું થયેલા છે.

વળી ઇન્દુમતીના શખની નિશ્ચેતન મિથિતિનું વર્ણન કરતાં કવિને વીણા યાદ આવે છે, જે નીચેના શ્લોક ઉપરથી જણાશે.

પ્રતિયોજયિતવ્યવહારી સમવસ્થામય સત્ત્વરિજ્ઞવાત્ ।

સ નિનાય નિવાન્તનવક્સલ. પરિગૃહ્યોષિતમકમંગનામ્ ॥ (૮-૪૧)

કવિને શખના વર્ણનમાં પણ વીણાનું સામ્ય લેવું પડે તે કવિને સંગીત વિષે શું પક્ષપાત ન ગણાય ?

કુમારસંભવ તથા વિક્રમોર્વશીય

હવે આપણે કુમારસંભવ તથા વિક્રમોર્વશીય તરફ દૃષ્ટિ દરીએ. કવિએ કોઈ પણ કૃતિમાં સંગીત વિષે ઉલ્લેખો નથી કર્યા એવું બનવા પામ્યું નથી કવિના તે ઉલ્લેખો ઉપરથી કવિના સંગીતના જ્ઞાન તથા સંગીતના પ્રચાર વિષે આપણે આધાર મેળવીશું :—

કવિ સંગીતના જાણકાર હોવા જોઈએ તેમજ ધણા રાગોનું જ્ઞાન પણ તેમને હોવું જોઈએ તે નીચેના શ્લોક ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે :—

સ વ્યનુષ્વત વુવસ્તવોચિત શાતકુમ્મકમલાકરૈઃ સમમ્ ।

મૂર્ચ્છના પરિગૃહીત કૈશિકૈઃ કિન્નરૈપસિ ગતિમગ્ગલઃ ॥ (૮-૮૫)

અર્થાત્ ઠેકલીકે મૂર્છનાઓ સદિન કૈશિક રાગ કિન્નરોએ
ગાવાથી શિવને જાગ્રત કરવામાં આવતા હતા. અર્ધો મૂર્છનાઓ તથા
કૈશિક રાગ વિષે સૂચન છે. આ રાગ ઉપરાંત અન્ય રાગો જેવા કે
ખિન્નેક, વલ્લન્તિકા, કકુભનાં નામો વિક્રમોર્વશીયમાં જણાવેલાં છે.

પાદસ્યાન્તે મિલ્લક ।

વિક્ર० ૪

एतदेव नर्तित्वा चलन्तिकयोपसृत्य जानुभ्या स्थित्वा ॥ विक्र० ૪

इति ककुभेन पटुपमङ्गाः

વિક્ર० ૪

અર્થાત્ ટૂંકમાં જણાવીએ તા કાલિદાસના સમયમાં રાગરાગિણી-
ઓનું ધોરણ અસ્થિતિમાં હતું, અને મૂર્છના વિષે પણ સૂચનો છે; એટલે
સંગીતના જ્ઞાન સિવાય મૂર્છના તથા રાગોનાં નામ કવિ બાગ્યે જ
જણાવી શકે.

હવે અર્ધો એક સૂચન મદત્વનું છે. મૂળ ૭ રાગ અને છત્રીસ
રાગિણીઓમાં આ રાગોનાં નામ નથી; તો આ રાગોનું પાછળથી
સંશોધન થયેલું હોવું જોઈએ, એટલે કે સંગીત તરફ આપોનું લક્ષ
હંમેશાં પરોવાયલું રહેતું હોવું જોઈએ, કે જેથી નવા રાગોનું
સંશોધન થયેલું હોય.

હવે આ રાગો હાલ કેવી રીતે ગાઈ શકાય, મૂળ રાગો કેવા હોવા
જોઈએ તે વિષય કોઈ સંગીતાચાર્ય વિશેષ સ્પષ્ટતાથી આપણને
સમજાવી શકે, હું તે વિષે વધુ વિચાર કર્યા સિવાય આગળ આવીશ.

મેઘદૂત

હવે જો મેઘદૂત તરફ દષ્ટિ કરીએ તો તેમાં પણ કવિએ સંગીત
વિષે ઠીક ઉદ્દેશ્ય કરેલો છે. અવન્તિ અને અલકાનગરીઓ સંગીતના
નાદપ્રાનિથી યુગ્મ રહી હતી.

‘ The towns of Ayanti & Alaka resounded to the sound of the Mrudanga, the songs of men, and the tinkling feet of the ballet girls ’

અર્થાત્ મૃદંગના વાદનથી, મનુષ્યોના સંગીતથી તથા નર્તકીઓના નૃત્યોથી અવન્તી અને અલકા નગરીઓ ગાજ રહી હતી.

થોડાક દાખલાઓથી આપણે વધુ સમર્થન કરીશું.

ઉત્તરમેધ

‘ વિદ્યુર્વન્તં લલિતવનિતાઃ સેન્દ્રચાપં સચિત્રા ’

સંગીતાય પ્રહતમુરજા સિન્ધગમ્મીર ષોષમ્ ॥

શ્લોક. ૧

જ્યાં મહેલો સુંદર લક્ષનાઓ, સુંદર ચિત્રો તથા સંગીત સારુ રાખેલા મૃદંગના ગમ્મીર અવાજોથી ગાજ રહ્યા હતા, ઇત્યાદિ.

ત્વદ્ગમ્મીરઘ્વનિયુ જ્ઞાનકે પુષ્કરેધ્વાહતેષુ । ૨ ।

drums with as deep a sound as lute are slowly beaten

રક્તઘ્નૈ કિન્નરૈ —Kinnars with sweet voices

અર્થાત્ મૃદંગવાદન તથા સુમધુર ગીતના વારંવાર ઉદ્દેશો થયેલા છે.

વળી કિન્નરો અત્રે જણાવે છે કે ગાનારે ગાવી વખતે તાલ સારુ મૃદંગ અને સુર સારુ કોઈ પણ પ્રકારનું વાદ્ય એ બંનેનો આધાર રાખી ગાવાનું છે, અર્થાત્ વીણા તેમજ મૃદંગ સાથે એટલે તાલ અને સુર સાથે ગાનારે ગાવાનું છે જે નીચેના શ્લોક વિપરતી રીતે થાય છે.

‘ શબ્દાયન્તે મધુરમનિલૈ કિન્નરકા પૂર્યમાણા. ।

સસન્ધામિલ્લીપુરવિજયો ગીયતે કિન્નરીભિઃ. ॥

નિર્હારિસ્તે મુરજા ઇવ ચેત્કન્દરેષુ ઘ્વનિ સ્યાત્ ।

સંગીતાર્યો નનુ પશુપતેસ્તત્ર ભાષી સમગ્ર ॥

(૧, ૫૬)

માસવિકાગ્નિમિત્ર

આ નાટકમાં નૃત્યકલા તેમજ સંગીત વિષે ઠીક સ્પષ્ટિત આપેલી છે. મહાન કવિઓ પોતાની કૃતિઓમાં જીવનનાં દરેક પાસાંની સુંદર દર્શાવટ કરે છે. તે ઉપરથી તે સમયના રીતરિવાજ, સાહિત્ય તથા તે સમયની કલાની આપણને જાંખી થઈ શકે તેમ છે.

આ નાટકના મુખ્ય પાત્ર અગ્નિમિત્ર એ એક ઐતિહાસિક વ્યક્તિ છે. તેઓ ઈ. સ. પૂ. ૧૫૦ના અરસામાં વિદિશામાં રાજ્ય કરતા હતા. તેમના પિતાનું નામ પુખ્યમિત્ર હતું. રાજા તરીકેની તેમની કારકીર્દિ સારી હતી. તેઓ સ્વભાવે હિંદાર, બદાકુર અને રસિક હતા તેમજ કલાના પોષક હતા.

મહાકવિ કાલિદાસ પ્રથમ સંગીતની હરીદાષ યોગ્ય છે અને તે દ્વારા બે સંગીતશિક્ષકો, તેમના શિષ્યો વચ્ચે હરીદાષની તૈયારીઓ કરાવે છે. તેમાં સંગીત, નૃત્ય અને અભિનય વિષે કવિ ઠીક વર્ણન કરે છે. તેનો વિગતવાર આપણે વિચાર કરીએ.

આ હરીદાષમાં પ્રથમ બે સંગીતશાસ્ત્રીઓ આવે છે. તેમનાં નામ ગણદાસ અને હરદત્ત છે. ગણદાસનું ઠીક વર્ણન કરેલું છે. તેમને પોતાની કલાનું અભિમાન છે. પોતાનો ધંધો ઉત્તમ છે એમ માને છે, કારણ કે તેમની શિષ્યા માસવિકા છે. સ્વભાવમાં જરા ગુરસાવાળા છે. શિષ્ય ઉત્તમ હોય તો શિક્ષકને માન મળે છે, અને એમને માસવિકા જેવી ઉત્તમ શિષ્યા મળી છે તેથી તેમને વિશેષ ગર્વ ઉત્પન્ન થાય છે. હરદાસનું ખાસ વર્ણન કરવામાં આવ્યું નથી, પરંતુ ગણદાસના અભિમાનને લીધે તે ગણદાસ ઉપર આક્ષેપ કરે છે, અને રાજાને હરીદાષ કરવા વિનવે છે, અને બન્નેમાં કોણ સારું શીખવે છે અને કોણ પ્રવીણ છે તેનો નિર્ણય કરવા વિનંતિ કરે છે.

હવે આ હરીદાઈમાં પરીક્ષકોને નીમવા તે સંબધી કવિ જણાવે છે કે રાગ અને રાણી ધારિણી પક્ષકાર હોવાથી તટસ્થ પરિક્ષક નીમવા જોઈએ. અત્રે રાણી ધારિણી એક સુંદર શંકા કરે છે કે શિષ્ય બુદ્ધિ-શાળી ન હોય, મૂઠ્ઠા હોય તો ગિરિકા શું કરે ? અહીં કોને દોષ દેવો ? વગેરે. આ શંકા પણ મહત્વની છે.

હરીદાઈના પરીક્ષક તરીકે એક પરિમાર્જિકા ટૌશિડીને નીમવામાં આવે છે. આ પરિમાર્જિકાએ જાગ્રો વેશ ધારણ કરેલો છે. તે સંગીત-શાસ્ત્ર તથા નૃત્યશાસ્ત્રના જાણકાર છે અને ધાર્મિક વૃત્તિનાં છે. પોતાના વિષયમાં પારંગત છે.

એટલે આ હરીદાઈ ટૌશિડીના અધ્યક્ષપણા નીચે રાગ તથા રાણી સમક્ષ થાય છે, એ એક મહત્વની ખીના દલીલ સકાય.

સંગીતશાસ્ત્ર તથા સંગીત એમ બે પ્રકારની હરીદાઈ થઈ શકે એટલે પરિમાર્જિકા જણાવે છે કે નાટ્યશાસ્ત્રમાં ફક્ત શાસ્ત્ર કરતાં તેની દલાના પ્રયોગનું ખાસ મહત્વ છે, તેથી નાટ્યશાસ્ત્રના શાસ્ત્રાર્થની જરૂર નથી, પરંતુ તે શાસ્ત્રને કેવું પચાવ્યું છે અને તેનું પ્રત્યક્ષ પ્રમાણ કેવું છે તે દર્શાવવાની વિશેષ જરૂર છે. વળી તેઓ વિશેષમાં જણાવે છે કે કેટલાક શિક્ષકો પોતે વિદ્વાન હોય છે, પરંતુ તે સારું શીખવી શક્તા નથી, અને કેટલાક પોતાની આવડત કળતાં સારુ શીખવી શકે છે. પરંતુ જેનામાં બંને વસ્તુઓ હોય—એટલે કે પોતે ઉત્તમ જાણકાર હોય અને ઉત્તમ શીખવી પણ શક્તા હોય તેવા શિક્ષકને ઉત્તમ ગણવા જોઈએ. વળી જે શિક્ષક પોતાના ધંધાની મદત્તા જાણતા નથી, અને ફક્ત પોતાની આગ્રવિકા મેળવવા તેનો ઉપયોગ કરે છે તેને માનનો વેપારી સમજવો. જ્ઞાન જેની પવિત્ર વસ્તુ એકે નથી, તેથી તેનો હંમેશા સરસ ઉપયોગ થવો ઘટે. પરિમાર્જિકાનો આ અભિપ્રાય આજ પણ કેટલો સત્ય છે !

આવી હરીકાઈઓમાં જધાને આમંત્રણ આપવામાં આવે છે, અને પ્રેક્ષકગૃહ સંગીતરચના વગેરેનું નિયોજન કરવામાં આવે છે. તેની સાથે વાદ્ય વગાડનારા તેમજ મુખ્યત્વે મૃદંગનો સાથ રાખવામાં આવે છે. અત્રે હરીકાઈની શરૂઆત થતા પહેલાં ગણદાસ જણાવે છે કે નૃત્યકલાના કયા વિભાગમાં મારી કલાનું પ્રાવીણ્ય દર્શાવું? મેં મારી શિષ્યાને નૃત્યકલાના સર્વ વિભાગમાં મુદ્દર તાલીમ આપી છે, પરંતુ નૃત્યકલાના કયા કયા વિભાગ છે તેના આવાં પુસ્તકોમાં ઉદ્દેશ્યો હોઈ શકે નહિ, પરંતુ ગણદાસ ‘હૃદાનીમેવ પંચાંગાભિનયમુપદિશ્ય મયા વિધમ્યતામ્’ इति’ અં. ૧માં જણાવે છે, તેમાં પંચાંગ-અભિનયનો ઉદ્દેશ્ય છે. પંચાંગ એટલે ‘કરામ્યા ચરણામ્યા ચ શિરસા ચાભિનીયતે । યત્ર વસ્તુનિ વિજ્ઞેયઃ પંચાંગાભિનયો હિ સઃ ॥’

ચિત્તાક્ષિ ધ્રુ હસ્તપાદૈરંગૈશ્વેષ્ટાદિ સામ્યતઃ ।

પાદ્માચવસ્થાકરણ પંચાંગોડ્ભિનયો મતઃ ॥

અર્થાત્ હાથ, પગ, માથું, આંખ અને બૂકુટિ આ પાંચે અંગનો જેમાં ઉપયોગ કરવાનો હોય તેવું નૃત્ય.

અભિનય ૪ પ્રકારના છે, (૧) આંગિક, (૨) વાચિક, (૩) આહાર્ય, (૪) સાત્ત્વિક. ટીકાકાર કાઠકવેષ પ્રમાણે અત્રે ‘ત્રેરણુ’. નૃત્યનો પ્રકાર દર્શાવ્યો છે. એમ જણાવે છે. પરંતુ આ પ્રકારની કયી વિશિષ્ટતા હશે તે અત્યારે સમજાવી શકાય તેમ નથી.

હરીકાઈ મૃદંગવાદનથી શરૂ થાય છે, અને મૃદંગનો અવાજ કવિ વાદળાંની ગર્જનાના અવાજ સાથે સરખાવે છે, અને આ વાદળાંની ગર્જનાનો અવાજ હોય એમ ધારી મોર આનંદમાં આવી જઈ નૃત્ય કરે છે એમ કવિ જણાવે છે.

પરિવ્રાજિકા દવે હરીકાઈની શરૂઆત કરવા પ્રથમ ગણદાસને જણાવે છે, કારણ કે તે સમયમાં વયોટદ્ધ, જ્ઞાનટદ્ધ તથા અનુભવટદ્ધ

વ્યક્તિને પ્રથમ સરઆત કરવાનું માન આપવામાં આવતું હતું; અને ગણદાસ તે ગુણો ધરાવતા હોવાથી પ્રથમ તેમને સરઆત કરવાની હતી.’

બીજા આગાએ કરે છે કે “ચતુષ્પાદોદ્ભવં છલિતં દુષ્પ્રયોજનમુદાહરન્તિ । તત્ત્રેત્યર્થ સથયમુમયોઃ પ્રયોગ વશ્યામઃ । તાવતા જ્ઞાયતે એવાન મવતોઽ-
પદેશાન્તરમ્” । એટલે ચાર પદવાળા (વિભાગ) છલિત સંગીતનો પ્રકાર જે અધરો ગણાય છે, તેની જ દરીકાઈ થવા દો. એટલે તમારા બેમાં સંગીત શીખવવાની ક્યાની કેનામાં વિસિષ્ટતા છે તે સમજાઈ જશે.

ત્રીજા આગા પરિમાનિકા એવી કરે છે કે—‘શર્મિષ્ઠાયાઃ કૃતિર્લયમધ્યા ચતુષ્પદા તસ્યાધતુર્યવસ્તુર્કં પ્રયોગમેકમનાઃ ધોતુમર્હતિ દેવઃ । શર્મિષ્ઠાની બનાવેલી એક ચીજ છે, જેમાં ચાર પદ છે, અને જે મધ્ય લયમાં ગવાય છે, તેનું ચોથું પદ રાગને વધુ ગમશે, એટલે તે ચીજ ગાવાની આગા કરે છે.

આ ત્રણ આગા પરિમાનિકા કૌશિકીએ જે કરી છે તેમાં ચતુષ્પાદ, છલિત, શર્મિષ્ઠા, લય વગેરે જે શબ્દો આવેલા છે તે સંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્વના છે. તેનું ટૂંકમાં વર્ણન કરવાથી જણ્યારો કે તે સમયમાં સંગીત તથા નૃત્યકર્તાનો ઠીક પ્રચાર થયેલો હતો એમ કહીએ તો તે ખોટું ગણ્યારો નહિ.

(૧) ચતુષ્પાદ—એટલે જેને ચાર પદ છે, જેના ચાર વિભાગ હોય છે. હાલની ધ્રુપદ પદ્ધતિને ચાર વિભાગ હોય છે: અરચાથી, અંતરો, સંચારી અને આભોગ. તે પદ્ધતિનો અત્રે ઉદ્દેશ્ય હશે કે કેમ તે વિચાર કરવા જેવું છે. ધ્રુપદ પદ્ધતિ તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હશે કે કેમ તે ચોક્કસ કહી શકાતું નથી, પરંતુ આ ધ્રુપદ પદ્ધતિનાં મૂળ અત્રે સમાયલાં હશે એમ લાગે છે. સામાન્ય રીતે ગીતને બે પદ હોય એટલે અત્રે ચાર પદનો ઉદ્દેશ્ય કરેલો છે, અને તે અધરું છે તે પણ ચોક્કસ છે.

(૨) ચાર પદવાળું છલિત ગાન એટલે ક્યા પ્રકારનું ગાન તેનો નિર્ણય અત્યારે કરવો મુશ્કેલ છે, પરંતુ ચારપદવાળું છલિત ગાન એટલે દ્રુપદ પદતિના પ્રકારનું કાંઈ ગાન હશે એમ અનુમાન થાય છે.

વળી 'છલિકય' ગાન વિષે હર્ગિવંશમાં ઉલ્લેખ છે, તે 'છલિકય' અને આ 'છલિત' ગાનમાં કાંઈ સામ્ય હશે કે કેમ તે વિચારવા યોગ્ય છે, કારણ કે આ હર્ગિવંશ પણ તે જ અગસામાં લખાયેલો હતો. આ ગાન માર્ગી સંગીતનો એક પ્રકાર હશે, અને આગળ જતાં તેમાંથી અન્ય પ્રકારો ઉત્પન્ન થયા હશે. આ 'છલિકય' ગાન પણ અધરું ગણાતું હતું; અને તેમાં પ્રવીણતા મેળવવા ઘણો અભ્યાસ તથા તૈયારીની આવશ્યકતા હતી. હર્ગિવંશમાં 'છલિકય' ગાન વિશે આવું વર્ણન આપેલું છે, એટલે કદાચ 'છલિકય' અને 'છલિત' એક જ હોય એમ મનવા સંભવ ખરો.

(૩) હવે 'શર્મિષ્ઠા'ની ખનાવેલી ચીજ મધ્ય લયમાં ગાવાની પરિમાજિઠા કૌશિકી આજી કરે છે, એટલે 'શર્મિષ્ઠા' કાંઈ સુંદર કવયિત્રી અને સંગીતશાસ્ત્રનાં જાણકાર હોવાં જોઈએ, અને તેમની ખનાવેલી ચીજો જનસમાજમાં ખૂબ પ્રચલિત હોવી જોઈએ, તે સિવાય તેનો ઉલ્લેખ અત્રે થાય નહિ. પરંતુ આ 'શર્મિષ્ઠા' ખરેખર કયી વ્યક્તિ હશે તેનો આજ નિર્ણય કરવો કઠણ છે. પરંતુ સ્ત્રીઓ કવિ અને સંગીતકાર હોય અને વળી લોકપ્રિય હોય તે હકીકત નોંધ કરવા યોગ્ય છે.

લય ત્રણ પ્રકારની છે તે હકીકત સામાન્ય રીતે વિદિત છે: ત્રિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત. વળી મધ્ય લય શૃંગાર તથા હારયરસમાં ઉપયોગમાં લેવાય છે એ પણ એક નોંધ કરવા જોવી હકીકત છે. 'શૃંગારહાસ્યયોર્મધ્યલય'. કરુણે વિલમ્બિતઃ । વીરરૌદ્રાદ્મુતવીમત્સમયાનકે દ્રુતઃ । અને વિલંબિત કરુણ રસમાં તથા દ્રુતનો વીર, રૌદ્ર, અદ્ભુત, બીભત્સ તથા ભયાનક રસમાં ઉપયોગ કરવાનું જણાયું છે.

પરિનાળિકા કૌશિકીની આ ત્રણ આવા પછી મૃદંગની શરૂઆત થાય છે, અને મૃદંગ એ મધ્યમ સ્વરમા મેળવવામાં આવતું હતું એવો અત્રે ઉલ્લેખ છે.

નિહીદિન્યુપહિત મધ્યમ સ્વરો તથા ।

માયૂરી મદયતિ માર્જના મનાસિ । અંદ ૧, ૨૧.

અર્થાત્ હરીકાર્ધવાદન સાથે થતી હતી અને તે સમયમા મૃદંગનો પ્રચાર હતો અને તે મધ્યમ સ્વરમા મેળવવામા આવતું હતું એમ કહી શકાય તેમ છે.

હવે માલવિકા ઉપરિચિત થાય છે, અને એની આકૃતિ, અશુભિઓ દેહમરોડ વગેરે નૃત્યને ધણા અનુકૂળ હતા એમ કવિ જણાવે છે. પછી માલવિકા પ્રથમ રાગની શરૂઆત આપાપથી કરે છે (ઉપવહન કૃત્યા ચતુષ્પદં વસ્તુ ગાયતિ—અંદ ૨). અને પછી ચાર પદવાગું છલિત ગાન ગાય છે તેની ચીજ પણ આપેલી છે :—

“ દુર્લભ પ્રિયો મે તસ્મિન્ ભવ હૃદયનિરાશમ્ ।

.....

.....

નાય મા પરાધીના ત્વયિ ગણય સતૃષ્ણામ્ ॥ અ. ૨, ૪.

આ ચીજ કયા રાગમા ગાવામા આવી હતી તેનો કાંઇ ઉલ્લેખ નથી, તેમજ તે સમયમાં રાગરાગિણીઓનું ધોરણ હશે કે કેમ તે ચોક્કસ કહી શકાતું નથી, કારણ કે જો તે સમયમા રાગરાગિણીઓનું ધોરણ હોત તો આ ચીજના રાગનો ઉલ્લેખ થયા વિના રહ્યો ન હોત. તે સમયે ‘રાગ’ શબ્દ અસ્તિત્વમાં નહોતો, જાતિગાન હતું, એટલે આ ચીજ કયા રાગમાં ગવાતી હશે તે કહી શકાય નહિ. હવે માલવિકાના આ પ્રયોગ બદ્ધ પરિવાળિત્વા પરીક્ષક તરીકે પોતાનો જ

અભિપ્રાય દર્શાવે છે તે જાણવા જોવો છે. પરીક્ષક કહે છે કે માલ-વિકાનો પ્રયોગ ઉત્તમ છે. તેમાં કોઈ પણ પ્રકારની ખામી કાઢી શકાય તેમ નથી. તેમણે ગીતના શબ્દોના ભાવાર્થ પોતાની અભિનયકલાથી ઘણી સુંદર રીતે દર્શાવ્યા છે, અને સાથે પદ લાલિત્ય પણ ઉત્તમ હતું. વળી ગીત ગાતી વખતે તેઓ ગીતના ભાવમાં તત્કલીન બની જતાં હતાં, એટલે દરેક પ્રકારે તેમનું સંગીત તથા નૃત્ય ઉત્તમ માનવામાં આવ્યું. સંગીત, હસ્ત, તથા અંગુલિઓના અભિનયથી ચીજમાં ગ્રહેલા ભાવો તથા વિચારો રજૂ કરવા, આખના તેમજ ભ્રમરના ઇશારાથી લાગણીઓ દર્શાવવી, અને તાલ સાથે મેળ રાખીને નૃત્ય કરવું, આ સર્વ માલવિકાનું ઉત્તમ હતું. આ ઉપરાંત ચીજના રસમાં તે એવાં તત્કલીન થઈ ગયાં હતાં કે જે ભાવ—હર્ષ, ચિંતા, દૈન્ય, દિલ્હીરી વગેરે દર્શાવવાના હતાં તે સમયે તેઓ તે જ રસમાં તત્કલીન બની જતાં હતાં, અને તેના ભાવાર્થમાં તન્મય બનીને ચીજ ગાતાં હતાં, અને તેને અનુકૂળ નૃત્ય કરી બતાવતાં હતાં. એટલે માલવિકાનું સંગીત, તેમજ નૃત્ય ઉત્તમ મનાયું અને તે સર્વેએ કબૂલ રાખ્યું. હરદત્ત-ખીન સંગીત શિક્ષકને પોતાની પ્રવીણતા દર્શાવવાનો સમય રહ્યો નહિ એટલે હરીદાસ ત્યાં પૂરી થઈ જાય છે.

આ ઉપરથી આપણે વિચાર કરીશું તો જણાય છે કે સંગીતકલા તથા નૃત્યકલાનો તે સમયમાં પ્રચાર ઘણો હતો, એટલું જ નહિ પરંતુ સ્ત્રીઓ પણ આ વિદ્યામાં પ્રવીણતા મેળવવા ચૂકતાં નહિ. સંગીત-શીખવા સર્વની, પુરુષ અને સ્ત્રીની ફરજ ગણાતી. શિક્ષણનું તે આવશ્યક અંગ હતું. તે સિવાય આવી નૃત્યકલાની હરીદાસ થવાનો સંભવ શી રીતે બને?

હવે સાધારણ રીતે જોઈએ તો કવિએ જે જે સૂચનો કરેલાં છે તે ઉપરથી આપણે વિધિવિધ અનુમાનો કરી શકીએ.

કવિ કાલિદાસનાં નાટકો ઉપરથી આપણે જાણીએ છીએ કે તે સમયના રાજપદરમારમાં સંગીતને પૂરતું યોગ્ય સ્થાન મળતું હતું, એટલું જ નહિ પરંતુ દરમારમાં રાજગૃહૈયા રાખવાની પ્રથા હતી. સંગીતને પોપણ મળતું, તેમજ દરેક ઉમરાવના ગૃહમાં સંગીતને સારું ધલાવદા સ્થળ (‘મંગીતશાળા—musical hall’) રાખવામાં આવતું હતું.

વળી આ કાલિદાસે પોનાનાં નાટકોમાં ખાસ કરીને મુખ્ય ભીષાત્રો તરીકે ગાંધર્વ-દન્યા, અપ્સરા, દિનગ, અને સંગીતની જાણકાર જાતમાંથી વ્યક્તિઓને પસંદ કરવી ઉચિત ધારી છે તે સહેતુક હોવું જોઈએ, અગર તો કવિને સંગીત વિષેનો પક્ષપાત હતો. ઉર્વશી, શકુન્તલા ઇત્યાદિ સંગીતવિદ્યામાં પ્રવીણ હતાં.

“The Gandharvas were a race of heavenly choristers and frequently spoken of in the earliest works; hence music itself was called Gandharva Vidya (ગાંધર્વવિદ્યા).”

અર્થાત્ ગાંધર્વો એ સંગીતની ખાસ જાણકાર જાતિ હોવાથી તેમજ જૂના સમયનાં પુસ્તકોમાં તે વિષે વારંવાર ઉલ્લેખો થયેલા હોવાથી સંગીતવિદ્યાને જ ગાંધર્વવિદ્યાના ઉપનામથી ઓળખવામાં આવી.

આ ઉપરાંત જુદી જુદી જાતનાં વાદ્યો-દોષકો, તેમજ અન્ય સંગીત-વિષયક શબ્દોની જો યાદી કરીએ તો આમળ જાણાવેલી લકીકતને વધુ સમર્થન મળવાનો સંભવ રહે છે.

જુદી જુદી જાતનાં દોષકોનાં નામ.	જુદી જુદી જાતના વાદ્યોનાં નામ.
દુંદુભિ	વીણા
પટલ	તન્ત્રી
પુંકર	પરિવાદિની

જુદી જુદી જાતનાં
ઢોલકોનાં નામ.

બેરી

મદલ

મૃદંગ

ઉપચક

જુદી જુદી જાતનાં વાદ્યોનાં
નામ.

વિનન્ત્રી

વંશ

વેણુ

આતોઘમ્ [કોઈ પણ પ્રકારનું વાદ્ય]

કરણ, માધરી, માર્જના એટલે ઢોલક ઉપર વગાડવાના જુદા જુદા
બોલ વગાડવાની ક્રિયા કરવી તે.

ઉપવીણ્ય, અર્થાત્ વીણા સાથે ગાવું તે.

ઉપગાનમ્, ઉપહનમ્ અર્થાત્ આલાપ સાથે ગાવું તે,

રાગ ગાતા પહેલાં રાગનો સ્વરોચ્ચાર વગેરે કરવો તે.

ઉદ્ગાનમ્—ઉચ્ચ સ્વરે ગાવું તે.

કલિકા—વીણાની છેવટની ખીલી.

કૃત્યમ્—વાંસળી વગાડવી તે.

વળી નૃત્યકલાના ખાસ શબ્દો નીચે પ્રમાણે લખાવેલા છે :—

નર્તકી—A dancing Girl.

નર્તયિતૃ—A dancing Teacher.

નાટ્યમ્—Gesticulations with language.

નૃત્તમ્—Simple dancing.

નૃત્યમ્—Gesticulation without language.

ખંડક
ખંડધારા
પૂરક
ગલિતક
મહુપટી

} Various kinds of dancing.

ચતુરસ્રક—Various kinds of postures in dancing.

કુટિલિકા } peculiar movements or gestures.
કલિકા }

વળી સ્વરોના આરોહ, અવરોહ, સ્વર, રાગ, લય વિષે પણ કવિએ જણાવેલું છે, જે આપણે જોઈ ગયા. તે ઉપરાંત પ્રેક્ષકગૃહ (A Theatre—થિયેટર) સંગીતશાળા (A Concert Hall) અને રાગોનાં નામો કવિએ જણાવેલાં છે, જે નામો નીચે પ્રમાણે મળ્યા આવે છે :—

કકુમ—કૌશિક, ભિન્નક,

વલ્લન્તિક, આક્ષિપ્તિકા (રંગભૂમિ ઉપર આનંદ મનુષ્યે ગાનારું ગીત).

વળી ગીતના ચાર વિભાગ પણ જણાવેલા છે :—

ચલિતમ્, છલિતમ્, ચતુષ્પદ, (a song having four parts) અને તે ઉપરાંત તે કેવી રીતે ગાવા તે પણ જણાવેલું છે. તાલ, સૂ સાથે વીણાદિ વાદના સ્વરયુક્ત, સુમધુર સંગીત શ્રોતાજનોને પ્રિય લાગે એવું સંગીત ગાવું જોઈએ એમ કવિ સ્પષ્ટપણે કહે છે.

કવિએ જણાવેલી હકીકત આજ પણ કેટલી સત્ય છે? એટલે કવિ સંગીતના જાણકાર અને રસિક હોના જોઈએ એમ સિદ્ધ થાય છે. હવે આટલું વિવેચન કર્યા પછી હવેટમાં કવિ કાલિદાસના સમયના સંગીત વિષે આપણે નીચે પ્રમાણે કહી શકીએ :—

(૧) તે સમયમાં સંગીતનો જનસમાજમાં સારો પ્રચાર હતો, અને સંગીત શીખવાની દરેકની ફરજ મનાતી હતી, અને તે સિવાય શિક્ષણ અધુરું મનાતું હતું. ઓછો પણ સંગીતનો સસાત્રીય અભ્યાસ કરતી હતી, અને સંગીતનું શિક્ષણ તેમને આવશ્યક મનાતું. તે ઉપરાંત

નૃત્યકલાનું શિક્ષણ પણ તેમને લેવાની ફરજ મનાતી હતી. સંગીત અને નૃત્યકલાનું શાસ્ત્ર તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હોવું જોઈએ, અને તે શાસ્ત્ર પ્રમાણે તેનો અભ્યાસ કરવામાં આવતો હતો.

(૨) દરેક અમીરઉમરાવના ઘરમાં સંગીતગિજ્ઞ સારુ એક ઇલાયદા હોલ નમૂદ કરવામાં આવતો હતો, જ્યાં સંગીતશાસ્ત્રીઓ પાસેથી તેઓ મંગીતનું શિક્ષણ લેતા હતા.

(૩) સંગીતના જલસા તેમજ દરીદાર્થો કરવામાં આવતી હતી તથા તેમાં ફતેહ પામનારને ઇનામો આપવામાં આવતાં હતાં.

(૪) નૃત્યકલા ઉપર ખૂબ બાર મૂકવામાં આવ્યો છે, એટલે નૃત્યકલાનું સશાસ્ત્રીય રીતે શિક્ષણ લેવામાં આવતું હતું.

(૫) જુદાં જુદાં વાદ્યો અસ્તિત્વમાં હતાં અને તેને વગાડનારાઓ પણ હતા, એટલે તે વગાડવાના નિયમો હોવા જોઈએ. વીણા, વેણુ, મૃદંગનો વિશેષ ઉપયોગ થતો જોવામાં આવે છે.

(૬) કેટલાક રાગોના પણ ઉલ્લેખ મળી આવે છે. કેશિક, બિજક, વલન્તિકા, કુબુલ વગેરેનાં નામો કવિએ આપેલાં છે. મૂર્છનાનો પણ ઉલ્લેખ છે.

(૭) હવે કવિ કાલિદાસે પોતાનાં પુસ્તકોમાં કરેલા ઉલ્લેખોની સવિસ્તર હકીકત આપણે (૧) શાકુન્તલ તથા (૨) માલવિકાગ્નિમિત્ર વગેરેમાંથી લઈશું તો તે સમયના મંગીતના ઉપર કરેલાં અનુમાનોને સમર્થન મળી રહે છે.

પ્રશ્નોત્તરી

પ્રકરણ ૧૦

મૌર્ય અને ગુપ્તકાલીન સંગીત

- (૧) મૌર્ય અને ગુપ્તકાલીનો સમય કેવો હતો ?
- (૨) તે સમયમાં કયા કયા વિદ્વાન પુરુષો થઈ ગયા ?
- (૩) તે સમયમાં કયી કયી કલાઓને પોપણ મળતું હતું ?
- (૪) આ સમયની સંગીતની રચિતિ વિષે કયાં સાધનોનો ઉપયોગ થઈ શકે તેમ છે ?
- (૫) તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય વિષે ટૂંક નોંધ લખો.
- (૬) તેમાં કયા કયા વિદ્વાનો થઈ ગયા અને તેમણે સંગીત ઉપર કયા ઉદ્દેશ્યો કરેલા છે તે જણાવો.
- (૭) કૌટિલ્યના સંગીતના ઉદ્દેશ્યમાં શી વિશિષ્ટતા છે તે જણાવો.
- (૮) પંચતંત્રમાં કરેલા સંગીતના ઉદ્દેશ્ય બદલ ટૂંક હકીકત લખો.
- (૯) અશોકના સમયની સંગીતની રચિતિ વિષે કેવી રીતે હકીકત મળી શકે તેમ છે ?
- (૧૦) ગ્રીક રાજાઓમાં પંજાબ તથા સિંધમાં થઈ ગયેલા રાજા મિલિન્દ (મિન્હેદર)ના પ્રશ્નોના જવાબ વિષે ટૂંક નોંધ લખો.
- (૧૧) મેન્ડોલિન વાદ્ય-કેવા પ્રકારનું હતું તે વિષે ટૂંકમાં વર્ણન કરો.

- (૩) આ સમયમાં ક્યી ક્યી કલાઓનો કેપા વિકાસ થયો હતો ?
- (૪) આ સમયમાં કયા મહાન વિદ્વાન થઈ ગયા છે ?
- (૫) કેવિ શબ્દકના ‘મૃચ્છકટિક’ નાટકમાં સંગીત વિષે કહેલા ઉદ્યેષ્ઠ બદલ ટૂંકમાં હકીકત લખો.
- (૬) આ હકીકત ઉપરથી કયા અનુમાનો થઈ શકે ?
- (૭) નાટકો અને સંગીતને સંબંધ છે ? હોય તો કેવા પ્રકારનો છે તે જણાવો.
- (૮) આ બદલ રા. ભવાનરાવ પોંગયેનો અભિપ્રાય શો છે તે જણાવો.
- (૯) આ બાગત રા. પોપલીનો અભિપ્રાય જણાવો.
- (૧૦) હિંદમાં કયા બે ચીની મુસાફરો આવ્યા હતા ?
- (૧૧) તેમણે હિંદની સમાજવ્યવસ્થાના કહેલા વર્ણુન ઉપરથી હિંદની કલા વિષે તમે શો અભિપ્રાય બાંધી શકો ?

પ્રકરણ ૧૪

કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

- (૧) મદાકવિ કાલિદાસ કોણ હતા અને ક્યારે થઈ ગયા ? તેમને વિષે ટૂંકમાં હકીકત લખો.
- (૨) તેમણે સંગીત ઉપર કાંઈ ઉદ્યેષ્ઠો કરેલા છે ?
- (૩) તેમના કયા કયા પુસ્તકોમાં સંગીત ઉપર સૂચનો થયેલાં છે ?
- (૪) આ પુસ્તકોમાં કરેલાં વિવેચનો વિષે ટૂંકમાં હકીકત આપો.
- (૫) શાકુંતલમાં સંગીત ઉપર કયા ઉદ્યેષ્ઠો કરેલા છે ?
- (૬) રઘુવંશમાં ” ” ” ?”

પ્રકરણ ૧૧

મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામન

- (૧૨) મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામને કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખ બદલ દૂંઠમાં હકીકત લખો.
- (૧૩) બૌદ્ધોએ ધાર્મિક ઉત્સવોમાં સંગીતને મહત્ત્વ આપેલું હતું?
- (૧૪) ડૉ. કીચના જુદાસમયના સંગીત વિષે શો અભિપ્રાય હતો તે જણાવો.

પ્રકરણ ૧૨

મૌર્ય અને ગુપ્તસમયની વચ્ચેનો સમય

- (૧) આ સમયમાં કયા મહાપ્રતાપી રાજા થઈ ગયા?
- (૨) તે સમયમાં કયી જુદા ગુફાઓ તૈયાર કરવામાં આવી હતી?
- (૩) આ ગુફાઓ સંગીતની દૃષ્ટિએ કયી રીતે ઉપયોગી છે?
- (૪) કનિષ્કના સમયમાં કયા કયા પંડિતો થઈ ગયા હતા?
- (૫) અશ્વધોષના સંગીત ઉપરના વિચારો જણાવો.
- (૬) જુદા ભગવાનનું મન ચલિત કરવા કરેલા પ્રયત્ન વિષે દૂંઠમાં જણાવો.
- (૭) ગંગા અને રાસમાં શો તફાવત ગણાય?
- (૮) રાસ વિષે તમે જે જણાવતા હો તે લખો.

પ્રકરણ ૧૩

ગુપ્તસમય

- (૧) ગુપ્તસમયમાં કયા કયા મહાન રાજાઓ થઈ ગયા?
- (૨) ગુપ્તયુગ વિષે દૂંઠ નોંધ લખો.

- (૩) આ સમયમાં કયી કયી દલાઓનો કેવા વિકાસ થયો હતો ?
- (૪) આ સમયમાં કયા મદાન વિદ્વાન થઈ ગયા છે ?
- (૫) કવિ ચંદ્રકના ‘મૃચ્છકટિક’ નાટકમાં સંગીત વિષે કહેલા ઉલ્લેખ બદલ ટૂંકમાં હકીકત લખો.
- (૬) આ હકીકત ઉપરથી કયાં અનુમાનો થઈ શકે ?
- (૭) નાટકો અને સંગીતને સંબંધ છે ? હોય તો કેવા પ્રકારનો છે તે જણાવો.
- (૮) આ બદલ રા. બડાનરાય પાંગરેનો અભિપ્રાય શો છે તે જણાવો.
- (૯) આ બાગત રા. પોપલીનો અભિપ્રાય જણાવો.
- (૧૦) હિંદમાં કયા બે ચીની મુસાફરો આવ્યા હતા ?
- (૧૧) તેમણે હિંદની સમાજવ્યવસ્થાના કહેલા વર્ણુન ઉપરથી હિંદની ક્ષત્ર વિષે તમે શો અભિપ્રાય બાંધી શકો ?

પ્રકરણ ૧૪

કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

- (૧) મદાકવિ કાલિદાસ કોણ હતા અને ક્યારે થઈ ગયા ? તેમને વિષે ટૂંકમાં હકીકત લખો.
- (૨) તેમણે સંગીત ઉપર કાંઈ ઉલ્લેખો કરેલા છે ?
- (૩) તેમના કયા કયા પુસ્તકોમાં સંગીત ઉપર ચર્ચાનો થયેલાં છે ?
- (૪) આ પુસ્તકોમાં કરેલાં વિવેચનો વિષે ટૂંકમાં હકીકત આપો.
- (૫) શાકુંતલમાં સંગીત ઉપર કયા ઉલ્લેખો કરેલા છે ?
- (૬) રઘુવંશમાં “ “ “ ?

- (૭) કુમાગસંભવ તથા વિક્રમેનર્શીયમાં ક્યા ક્યા રાગોનાં નામે આપેલાં છે ?
- (૮) માવવિકાગ્નિમિત્રમા ક્યા બે સંગીતશાસ્ત્રીઓનાં નામે કવિએ આપેલાં છે ?
- (૯) આ હરીકાષ્ઠમા ક્યા તત્ત્વો ઉપર દ્વિ બાર મૂકે છે ?
- (૧૦) આ હરીકાષ્ઠમા પરીક્ષક નરીકે કોણુ હોય છે અને તે ઉપરથી તમે શો અભિપ્રાય બાધી શકો ?
- (૧૧) આવી હરીકાષ્ઠામા ક્યા ક્યા તત્ત્વોની જરૂર હતી તે જણાવો.
- (૧૨) કવિ કાલિદાસના સમયમાં સ્ત્રીઓ પણ સંગીત શીખતી હતી તે તમે શા ઉપરથી જ્ઞી શકશો ? નેના દાખલા આપી સમજાવો
- (૧૩) હરીકાષ્ઠમાં પરિવાજિકા કથી કથી આગાઓ કરે છે ?
- (૧૪) ચતુષ્પાદ, છલિનના અર્થ સમજાવો.
- (૧૫) આ હરીકાષ્ઠમા માવવિકાનું સંગીત તથા નૃત્ય ઉત્તમ ગણવાનાં કારણો આપો
- (૧૬) કાલિદાસના સમયનાં વાદ્યોના નામે આપો.
- (૧૭) તે સમયના સંગીતના કેટલાક પારિભાષિક શબ્દો તેમના અર્થ સાથે સમજાવો.
- (૧૮) કવિ કાલિદાસે ક્યા રાગોનો ઉલ્લેખ કરેલો છે ?
- (૧૯) સંગીત કેવું હોવું જોઈએ તે બદલના કવિના વિચારો જણાવો, તેમજ તે યથાર્થ છે કે કેમ તે કહો.
- (૨૦) આ સર્વ હકીકત ઉપરથી તે સમયના સંગીત વિષે ટૂંકમાં હકીકત આપો.

પ્રકરણ ૧૫

ભરત મુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર

મૌર્ય અને ગુપ્તસમય દરમિયાન ભરત મુનિ થઈ ગયા હશે એમ જણાય છે; કારણ કે ગુપ્તસમયમાં જે મહાન સંસ્કૃત કવિઓ થઈ ગયા હતા તેમણે ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રની આજ્ઞાઓ માન્ય રાખેલી છે. ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમોને તેઓએ ઘણું મહત્ત્વ આપેલું છે, અને તે ધોરણે જ નાટકો લખાતાં હતાં અને ભજવાતાં હતાં.

ભરત મુનિને કેટલાક ઈ. સ. ૫મી આશરે ચોથા સૈકા સુધી લઈ જાય છે પરંતુ વૈદિક કાલ ૫મી ઈ. સ. પૂર્વમાં તેમનું અસ્તિત્વ હોવું જોઈએ એટલે કેટલાક એમને ઈ. સ. ૫. આશરે ૩૦૦ના સમયમાં થઈ ગયા માને છે તે યથાર્થ જણાય છે, એટલે તે મત ગ્રાહ્ય રાખી આપણે આગળ ચાલીશું.

ભરત નાટ્યશાસ્ત્રનું વિવેચન ગુપ્તસમયની પહેલાં આવવું જોઈએ પરંતુ મૌર્ય અને ગુપ્તસમયની સંમીતની સ્થિતિનો ભેગો વિચાર કરેલો હોવાથી અત્રે સ્વતંત્ર રીતે તે વિષે વિગતવાર વિચાર કરવાનો રાખ્યો છે, એટલે ક્રમમાં જરા આધુપાધુ યત્નની છૂટ લીધી છે.

ભરત મુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર

‘ભરત મુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર’ એ સંગીત ઉપર જૂનામાં જૂનો અને અતિ મહત્ત્વનો ગ્રંથ છે. તેમાં નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર ઘણું સુંદર અને ઝીણવટભરેલું વર્ણન કરેલું છે, અને નાટ્ય તથા સંગીત એકબીજા

સાથે સંસ્થાપકો છે એટલે સંગીતનો પણ તેમાં ઉલ્લેખ ન હોય તેમ બની ગયું નહિ, અર્થાત્ સંગીતનું પણ તેમાં વિવેચન કરેલું છે તે આપણે જોઈશું.

આ ભરત મુનિએ પોતાના ગ્રંથમાં પોતાની પૂર્વે થઈ ગયેલા નાટ્યશાસ્ત્રકારો—કાલિદાસ, નંદિકેશ્વર, વત્સ, નારદ, સદાશિવ, ઇત્યાદિના નામો આપેલાં છે, એટલે ભગ્ત મુનિના સમય પહેલાં અન્ય નાટ્ય-શાસ્ત્રકારો થઈ ગયેલા છે, અને તેમણે પણ નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર ગ્રંથો રચેલા હોના જોઈએ; પરંતુ તે સર્વ ગ્રંથો હાલ ઉપલબ્ધ નથી. કાળના સપાટામાં તે ધસડાઈ ગયા જણાય છે, ફક્ત ભરત મુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર જ તેમાંથી બચી જવા પામ્યું છે, એટલે હવે અન્ય ગ્રંથોનો વિચાર કરવાનો રહેતો નથી; ફક્ત ભગ્ત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રનો જ વિચાર કરવાનો રહે છે. પરંતુ આપણે એમ કહી શકીએ કે ભરત મુનિએ એમની પહેલા થઈ ગયેલા નાટ્યશાસ્ત્રકારોના ગ્રંથોનો લાભ લીધો હોવો જોઈએ, અને તેથી ભરત મુનિના સમયમાં નાટ્યકલાનો ધણો સુંદર વિકાસ થયેલો આપણે જોઈએ છીએ.

આ નાટ્યશાસ્ત્રનું મૂળ ધણું જૂનું જણાય છે. * ‘દ્વાદશસહસ્રી’ નામના એક ગ્રંથ ઉપરથી આ નાટ્યશાસ્ત્ર ગ્રંથાવલું લાગે છે, તેને કેટલાક ‘આદિભરત’ના ઉપનામથી જાણે છે. આ ‘દ્વાદશસહસ્રી’ના કર્તા સદાશિવ નામના એક પંડિત થઈ ગયા (તે આપણે આગળ જોઈ ગયા). પરંતુ આ પંડિત સદાશિવ ક્યારે થઈ ગયા, તે કોણ હતા તે વિષે કંઈ માહિતી મળી આવતી નથી, પરંતુ ‘ભાવપ્રકાશ’માં આપેલા આ નીચેના શ્લોક ઉપરથી જણાય છે કે આ પુસ્તક ઉપરથી ભરતે પોતાનું નાટ્યશાસ્ત્ર લખ્યું છે :—

* ગાયકવાડ ઓરિએન્ટલ સીરીઝ નં. ૨૬, વો. ૧ના આધારે.

નાટ્યવેશાથ મરતાઃ સારમુદૃત્ય સર્વતઃ ।

સંગ્રહં સંગ્રયોગાર્હ મનુના પ્રાર્થિતં વ્યધુઃ ॥

एकं द्वादशसाहस्रैः श्लोकैरेकं तदर्घतः ।

पद्मिः श्लोकसहस्रेभ्यो नाट्यवेदस्य संभवः ॥

અર્થાત્ દ્વાદશસહસ્ત્રના સારરૂપ આ પદ્મસદસ્ટ્રી (છ દગ્ગર શ્લોકો જેમાં હતા તે), એટલે કે નાટ્યશાસ્ત્ર ભરત મુનિએ બનાવ્યું. વળી આ ભાવપ્રકારમાં એમ પણ જણાવ્યું છે કે આ બંને પુસ્તકો જૂના નાટ્યવેદ નામના એક પુસ્તક ઉપર આધાર રાખે છે. આ નાટ્યવેદ એ ચાર ઉપવેદો પૈકી એક મનાય છે. આટલા વિવેચનથી આપણને એટલું જ જણાય છે કે ભરત મુનિના પહેલાં અન્ય પંડિતો થઈ ગયા હતા, અને તેમનાં પુસ્તકોનો ભરત મુનિને લાભ મળ્યો હતો, એટલે હવે આ વિષે વધુ વિવેચન કરવાની જરૂર જણાતી નથી. આપણે હવે નાટ્ય-શાસ્ત્રમાં કયી કયી વિગતોનું વર્ણન કરેલું છે તેનું બહુ જ ટૂંકામાં વર્ણન કરીશું.

ભરત મુનિના આ નાટ્યશાસ્ત્રમાં કુલ ૩૭ પ્રકરણો છે. તેમાં ૨૭ પ્રકરણો નાટ્ય વિષે અને બાકીનાં ૧૦ પ્રકરણો સંગીત વિષે છે. પ્રથમ સાત પ્રકરણો નમૂના તરીકે કયા વિષયો ઉપર લખેલાં છે તેની ફક્ત નોંધ લઈએ :—

પ્રકરણો

- (૧) નાટ્યોત્પત્તિ (૨) પ્રેક્ષાશૃંગલક્ષણ
- (૩) નાટ્યમંડપલક્ષણ-રંગ, દૈવતપૂજાવિધાન.
- (૪) તાંડવલક્ષણ. ૧૦૮ કરણ, કરણલક્ષણો, કરણકર્મ
- (૫) પૂર્વરંગ વિધિ, તેનાં અંગો.
- (૬) રસવિકરૂપ, રસવર્ણ, દૈવતનિર્દર્શન, ૮ રસ.
- (૭) ભાવબંજર, વગેરે.

હવે આ સત્તાવીસ પ્રકરણોની વિગતો અત્રે દર્શાવવાની જરૂર નજીતી નથી, પરંતુ તેને આપણે સરળતા ખાતર ત્રણ વિભાગમાં વહેંચી નાંખીએ તો હીક થશે :

(૧) સામાન્ય વિભાગ.

(૨) નાટ્યવિભાગ.

(૩) સાહિત્યવિભાગ.

હવે સામાન્ય વિભાગમાં નાટ્યશાસ્ત્રની સામાન્ય હકીકતની વિગતો જોઈશું.

(૧) સામાન્ય વિભાગ

આ વિભાગમાં નાટ્યશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિ કેવી રીતે થઈ તે વિષે એક આખ્યાયિકા આપેલી છે. પછી નાટ્યશૃંગારની અંતર બાહ્યરચના કેવી હોવી જોઈએ, પડદા વગેરેની વ્યવસ્થા, સમ્પત્તિ કેવાં હોવાં જોઈએ, પ્રેક્ષાગૃહ, રંગભૂમિ, નેપથ્યગૃહ, વાણકારોની જોડકની વ્યવસ્થા વગેરે કેવાં હોવાં જોઈએ, તેનું વિગતવાર વર્ણન કરેલું છે ત્યાર બાદ નાટકનાં પાત્રો કેવાં હોવા જોઈએ, તે પ્રત્યેક ભૂમિકાને શોભે એવાં જોઈએ, અને યોગ્ય પાત્રોને યોગ્ય ભૂમિકા આપવી જોઈએ એમ મુનિ જણાવે છે. વળી જુદા જુદા પાત્રો સારુ યોગ્ય સમ્પત્તિ કરવી, જેને જેવો ભાવ ભજવવાનો હોય તેના જેવું જ યોગ્ય પગિધાન તથા રચના કરવાં, અને યોગ્ય વેષભૂષા કરવી આવશ્યક છે એમ તેઓ જણાવે છે. એકે એવી વિગત નથી કે જે એમની દૃષ્ટિથી બહાર ગઈ હોય, એટલે આપણે ટૂંકમાં જ પતાવીશું તે યોગ્ય થશે.

વળી આ નાટ્યપ્રયોગો કેવા થાય છે તે સારુ સમિતિઓ રચવાનું સૂચન કરવાનું પણ તેઓ બૂઠ્યા નથી. આ સમિતિના સભ્યો કેવા હોવા જોઈએ તે પણ તેઓ જણાવે છે, અને કહે છે કે આ સભ્યો નાટ્ય-શાસ્ત્રના જાણકાર, સંગીત અને નૃત્યના જાણકાર હોવા જોઈએ. વળી

અભિનયના જાણકાર અને ચતુર પણ હોના જોઈએ, કે જેથી નાટ્ય-પ્રયોગની ગણનામાં તેમનો અભિપ્રાય મદતરનો ગણી શકાય. આ એક ઘણું મહત્ત્વનું સૂચન ગણી શકાય. વળી પાત્રોની પસંદગી, પાત્રોની ભાષા, જુદા જુદા લોકોના રીતરિવાજ પ્રમાણે વેષભૂષા કરી, ભાષાનો પણ બેઠ રાખવો, તેના લક્ષણો અને પ્રકાર કેના હોના જોઈએ, તે સર્વનું એવું સુંદર વિવેચન કરેલું છે કે આપણને ભરત મુનિની છુદ્ધિ તરફ માનની લાગણી ઉત્પન્ન થયા સિવાય રહે નહિ; અને આ સૂચનો તથા વિવેચનો અત્યારે પણ કેના સત્ય જણાય છે.

હવે નાટ્યવિભાગ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ.

નાટ્યવિભાગ

આ મંથ મુખ્યત્વે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર છે એટલે નાટ્યશાસ્ત્ર વિષે વિચાર કરીએ.

સંગીતરત્નાકરમાં જણાવ્યા પ્રમાણે ભરત મુનિએ નાટ્યશાસ્ત્રનું જ્ઞાન બ્રહ્માદ્વારા પ્રાપ્ત કર્યું તે વિષે સ્તોત્રો આપેલા છે તેનો વિચાર કરીએ.—

“માર્ગ્ય નૃત્ય તથા નૃત્ત ત્રિયા તદિતિ કીર્તિતમ્ ।

નાટ્યમેદ દદો પૂર્વં ભરતાય ચતુર્મુષ્ ॥

તતથ્ ભરત. સાર્ધં ગધર્વાપ્સરસા ગર્જં ।

નાટ્યં નૃત્ય તથા નૃત્તમગ્રે શંભોઃ પ્રયુક્તવાન્ ॥

પ્રયોગમૃદ્ધત સ્મૃત્વા સ્વપ્રયુક્ત તતો હર ।

તદ્વુના સ્વગણામ્રિપ્ત્યા ભરતાય વ્યદીદશન્ ॥

સાસ્યમાન્વાગ્રતઃ પ્રીત્યા પાર્વત્યા સમદીદશત્ ।

યુદ્ધાન્ તુ લાઙ્ક્ય ત્વરોર્મયંચ્ચેનુચ્ચોવદન્ ॥

પાર્વત્યપ્યનુશાસ્તિ સ્મ તાસ્યં નાણમુતામુપામ્ ।
 તથા દ્વારવતીગોપ્યસ્તામિ સૌરાષ્ટ્રોપિતઃ ॥
 તામિ. મુશિક્ષિતા નાર્યો નાનાજનપદાસ્પદાઃ ।
 એવં પરંપરાપ્રાપ્તમેતગ્રેકે પ્રતિષ્ઠિતમ્ ॥
 અગ્ન્યજુસ્સામવેદેન્યો વેદાચાધર્વણાત્ક્રમાન્ ।
 નૃત્ત તત્ર નરેન્દ્રાણામમિપેકે મહોત્સવે ॥
 યાત્રાયા શુભયાત્રાયા વિવાહે પ્રિયસગમે ।
 નગરાણામગારાણાં પ્રવેશે પુનઃજન્મનિ ॥
 બ્રહ્મણોક્તં પ્રયોક્તવ્યં મગલં સર્વપર્વણુ ॥

સંગીતરત્નાકર.

નાટ્યની ઉત્પત્તિ દેવ અને પ્રહારી શરુ કરવામાં આવે છે. ભગવાન શંકર પણ નૃત્યના આદ્ય પ્રવર્તક મનાયા છે. નાટ્યના ત્રણ વિભાગ પાડ્યા છે :—

નાટ્યશાસ્ત્ર



(૧) નાટ્ય એટલે (Dramaturgy) નાટકોમાં રંગભૂમિ ઉપર પાત્રો ને ભાવ બજાવે છે તે.

(૨) નૃત્ય-નૃત્યકલા-એટલે રસ તથા ભાવયુક્ત નૃત્ય કરવું તે.

(૩) નૃત્ત-શરીરના બધા અવયવોનાં હલનચલન તથા અંગ-મરોડની તાલયુક્ત ક્રિયા કરવી તે.

એટલે નાટ્યવિભાગના ત્રણ મૂળ ભાગ અને દરેક ભાગના પાંચ બીજા બે વિભાગ-તાંડવ અને લાસ્ય.

તાંડવ એટલે પુરુષને યોગ્ય અને લાસ્ય એટલે સ્ત્રીને યોગ્ય.

એમ કહેવાય છે કે મહાદેવજીએ આ શાસ્ત્ર પોતાના શિષ્ય તાંડુ અગર નંદીકેશ્વરને શીખવ્યું અને 'તાંડુ' શબ્દ ઉપરથી તાંડવ શબ્દ ઉપસ્થિત થયો છે, એટલે આ તાંડવ પ્રકાર થયો. વળી મહાદેવજીએ સ્ત્રીઓને યોગ્ય 'લાસ્ય' નૃત્ય પાર્વતીજીને શીખવ્યું. આ લાસ્ય નૃત્ય સ્ત્રીઓને અનુકૂળ છે. તેમાં મૃદુ, નાનુક અને પ્રેમયુક્ત ભાવોને સંપૂર્ણ અવકાશ છે, જ્યારે તાંડવ, મહોર્ધ, શૌર્ય અને ભયાનકરસોને અનુકૂળ મનાયું છે. પાર્વતીએ આ લાસ્ય બાણુની પુત્રી ઉપાને શીખવ્યું, અને ઉપાએ દારકાની.ગોપીઓને શીખવ્યું, અને ત્યાંથી તેનો પ્રચાર થયો. આ હકીકત આપણે સંગીતરતનાદાર ઉપરથી જાણીએ છીએ, પરંતુ તેનો કેટલે અંશે સ્વીકાર કરવો તે વિચારવું જોઈએ. જરત મુનિએ પોતાનું નાટ્યશાસ્ત્ર અન્ય મંથો ઉપરથી લખ્યું છે અને એમની પહેલાં ધણી સંગીતશાસ્ત્રીઓ થઈ ગયા હતા અને તેમનાં નામો પણ એમણે આપેલાં છે તે આપણે જોઈ ગયા, એટલે જરત મુનિએ પોતાના પહેલાં થઈ ગયેલાં શાસ્ત્રોનો લાભ લીધેલો છે, અને તેમનું અસ્તિત્વ ઈ. સ. પૂર્વ ૩૦૦ થી ઈ. સ. ૩૦૦ સુધીમાં મનાય છે. એટલે હંતકથાઓને કેટલા પ્રમાણમાં મહત્ત્વ આપવું તે આપણે જોવાનું છે. અરતુ. આપણે આપણા વિષય ઉપર આવીએ.

હવે નૃત્યનો ખરો આધાર સુંદર અભિનય ઉપર છે, અને અભિનયના પ્રકારો જુદા જુદા છે. દરેક રસ પ્રમાણે અભિનય અને અભિનય સાથે શરીરના અવયવોનો અંગમરોડ, એમ તેના પ્રકારોનો વિસ્તાર વધતો જાય છે.

હવે અભિનયના મુખ્ય ચાર પ્રકારો જતાવ્યા છે :

(૧) સાત્ત્વિક, (૨) આંગિક, (૩) વાચિક, (૪) આદ્યાર્થ.

(૧) સાત્ત્વિક એટલે મનદ્વારા પ્રદર્શિત કરેલો અભિનય. અર્થાત્ જે વ્યક્તિની ભૂમિકા ભજવવાની હોય તે ભૂમિકામાં નટે નહીં જતાં જતાં તે પ્રમાણે ભાવ ભજવવાના અને દાવભાવ દરવાના હોય છે.

(૨) આંગિક એટલે અંગના અભિનય. જુદા જુદા અંગના જુદા જુદા અંગમરોડ, હલનચલન ઉપર આધાર રાખતો અભિનય.

(૩) વાચિક એટલે વાચારી તેમજ દાચના અભિનયથી વ્યક્ત કરી શકાતા ભાવોને વાચિક અભિનય કહેવાય. વધુ સ્પષ્ટતા કરનાં એમ કહી શકાય કે જે પાત્ર જે પાટું ભજવતા હોય તેમણે તે પાત્ર ભજવતી વખતે ભાષા તથા શબ્દોચ્ચારથી અને સ્વરભેદથી ભાવ જતાવવાના છે.

(૪) આદ્યાર્થ—આજ દેખાત ઉપર આધાર ગણતો અભિનય. આ ચાર અભિનય પૈકી ‘ આંગિક ’ અભિનય ઉપર વિશેષ વિવેચન કરવાની આવશ્યકતા છે, કારણ કે ભરત મુનિ એમાં બહુ ઊંડા ગિતરેજા હોય એવું વર્ણન કરેલું છે, અને તે મહત્ત્વનું પણ છે.

નૃત્યકલામાં શરીરના દરેક અવયવનો યોગ્ય સમયે ઉપયોગ કરવાનો છે. કયા સમયે કયા અવયવનો ઉપયોગ કરવો તે પણ મહત્ત્વનું છે. પગ, હાથ, હાંથની અંગુલિઓ, શ્રૂ, નયન, મીચા, મસ્તક, કટિ ઇત્યાદિ સર્વ અવયવોનાં હલનચલનથી જુદા જુદા ભાવો દર્શાવવાના છે. હવે ભરત મુનિએ તો દરેક અવયવના કયા કયા અને કેટલા પ્રકારો તે નામો સાથે આપેલાં છે, પરંતુ ખરી રીતે તો તેનો કયા કયા ભાવપ્રસંગે ઉપયોગ કરવાનો તે સર્વ જાણી તેને પ્રત્યક્ષ કરી જતાવવાનું છે. આમાંથી થોડાક નમૂના તરીકે જ દાખવાએ લઈ આપણે સંતોષ માનવો રહીએ. પ્રથમ આપણે મુનિએ આપેલાં ૧૦૮ પ્રકારનાં કરણો અને ૩૨ અંગદાર વિશે વિચાર કરીએ. કરણો એટલે (Single postures) એક

સ્વતંત્ર નૃત્યપ્રકાર, અને અંગદ્વાર એટલે (Combinations of two or more of these, Karanas) બે અગર તેથી વધુ અવયવોના સંમેલનથી ઉપસ્થિત થતો નૃત્યપ્રકાર. મુનિએ ૧૦૮ કરણોનાં તેમજ ૩૨ અંગદ્વારના નામો આપ્યાં છે, તેની ફક્ત નોંધ લઈ લઈએ તે એટલું જાણવા 'પૂરતું' કે અંગમરોડના આવા પ્રકારો હોઈ શકે છે. બાકી આ દરેક પ્રકાર કોને કહેવાય અને તે હાથ કેવી રીતે પ્રત્યક્ષ થઈ શકે તે જાણવાની વિશેષ જરૂર રહેવાય, પરંતુ બરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રના કરણોને પ્રત્યક્ષ કરવાનું કામ કોનાથી થઈ શકે તેમ છે? એટલે આપણે આ નામ ગણતરીથી જ સંતોષ માની આગળ ચાલીશું, અને દરેક અવયવના પ્રકારોનાં નામો જણાવી વાંચકને કંટાળો આપવાની જરૂરિયાત હોય તેમ જણાતું નથી. તેવી હકીકત કોઈ કોઈ વખત માસિકોમાં અવરનવાર દેખાયા કરે છે, પરંતુ તેનાથી કંઈ અર્થ સરે તેમ દેખાતું નથી. હા, પણ એક હકીકત છે કે આ મુદ્રાઓ દેવળો અને ખડકો ઉપર કોતરવાની પ્રયાસી એટલે ત્યાં સરોધન થવું જોઈએ. પ્રથમ કરણોના નામો જોઈએ :—

તાંડવ-લક્ષણ.

હવે ૧૦૮ પ્રકારનાં કરણો, કરણલક્ષણો, કરણકર્મ, જે આપેલાં છે તેનાં નામો નીચે પ્રમાણે જણાવ્યાં છે :—

પ્રકરણો.

૧. તદ્યપુષ્પપુટમ્	૭. સ્વસ્તિકરેચિત
૨. વર્તિત	૮. મણ્ડલસ્વસ્તિકમ્
૩. ચલિતોરુ	૯. નિકુદ્ધકમ્
૪. અપવિધ્ધ	૧૦. અર્ધનિકુદ્ધકમ્
૫. સમનખ	૧૧. કટિચિત્તમ્
૬. લીનમ્	૧૨. અર્ધરેચિતકમ્

१३. वक्षःस्वस्तिकम्
 १४. छिन्नस्तम् स्वस्तिकम्
 १५. सश्रेष्ठ
 १६. पृष्ठस्वस्तिकम्
 १७. द्विस्वस्तिकम्
 १८. अक्षतम्
 १९. वीक्ष्यम्
 २०. आक्षिप्तरेयितम्
 २१. निक्षिप्तक्षिप्तम्
 २२. अर्धस्वस्तिकम्
 २३. अक्षितम्
 २४. लुग्नमक्षितम्
 २५. छिन्नलुग्नम्
 २६. निक्षितम्
 २७. मतल्लि
 २८. अर्धमतल्लि
 २९. रेव्यनिक्षितम्
 ३०. पादापविद्धम्
 ३१. वलितम्
 ३२. धूर्जितम्
 ३३. ललितम्
 ३४. द्व्यक्षम्
 ३५. लुग्नमक्षितरेयितम्
 ३६. नृपुत्रम्
 ३७. वैशाखरेयितम्

३८. शम्भुम्
 ३९. यत्पुत्रम्
 ४०. लुग्नगार्धितम्
 ४१. द्व्यक्षरेयितम्
 ४२. वृत्त्यक्षितम्
 ४३. वृत्तिभ्रान्तम्
 ४४. वृत्तिभ्रान्तम्
 ४५. वृत्तिभ्रान्तम्
 ४६. वृत्तिभ्रान्तम्
 ४७. वृत्तिभ्रान्तम्
 ४८. व्यसितम्
 ४९. पार्श्वनिक्षितम्
 ५०. लयाक्षितम्
 ५१. कान्तम्
 ५२. कुन्धितम्
 ५३. वक्ष्यम्
 ५४. वृत्तिभ्रान्तम्
 ५५. आक्षिप्तम्
 ५६. तक्षितम्
 ५७. अक्षितम्
 ५८. विक्षितम्
 ५९. आक्षितम्
 ६०. दोषाक्षितम्
 ६१. विष्टम्
 ६२. विनिष्टम्

६३. पार्श्वकान्तम्	८९. रणलिन
६४. निशुलित	८७. करिदस्तम्
६५. विद्युत्प्रान्तम्	८८. प्रसर्पितम्
६६. अतिकान्तम्	८९. सिंहविक्रीडितम्
६७. विवर्तितम्	९०. सिंहकंपितम्
६८. गजक्रीडितम्	९१. छिद्यतम्
६९. तलसंवेदितम्	९२. अपसृतम्
७०. गरुडक्षुतम्	९३. तलसंधितम्
७१. गंडमुखि	९४. जनितम्
७२. परिवृत्त	९५. जलस्विकम्
७३. पार्श्वान्तम्	९६. निवेशम्
७४. गृध्रावलीनक	९७. भौलिकाक्रीडितम्
७५. सन्तम्	९८. गिरुद्धम्
७६. सुयी	९९. महरणलितम्
७७. अर्धसुयी.	१००. विष्युक्तान्तम्
७८. सुयीविद्धम्	१०१. संभान्तम्
७९. अपकान्तम्	१०२. विष्कम्भम्
८०. मयूरललितम्	१०३. छिद्यटितम्
८१. सर्पित	१०४. वृषभक्रीडितम्
८२. दंडपाद	१०५. लोलितम्
८३. हरिण्युग	१०६. सामासर्पितम्
८४. त्रैलोक्यलितम्	१०७. शकटारम्भम्
८५. नितान्तम्	१०८. रंगावतरणम्

અંગહાર.

૧. રિચરહસ્ત	૧૭. ગનિમંડલ
૨. પર્થરતક	૧૮. પરિચ્છિન્ન:
૩. સૂચીવિદ્:	૧૯. પરિવૃત્તરેચિત:
૪. અપવિદ્:	૨૦. વૈશાખરેચિત
૫. આક્ષિપ્તક:	૨૧. પરાવૃત્ત:
૬. ઉઘ્ઘિત:	૨૨. અધાતક:
૭. વિષ્કંભ:	૨૩. પાર્શ્વચ્છેદ:
૮. અપરાગ્ધત	૨૪. વિદ્યુતપ્રાન્ત:
૯. વિષ્કંભાંગસૂત:	૨૫. ઉદ્વૃત્તક:
૧૦. મત્તાક્રીડ*	૨૬. આલીઢ:
૧૧. સ્વસ્તિકરેચિત:	૨૭. રેચિત*
૧૨. પાર્શ્વસ્વસ્તિક:	૨૮. આચ્છુરિત:
૧૩. વૃશ્ચિક:	૨૯. આક્ષિપ્તરેચિત:
૧૪. ભમર*	૩૦. સંપ્રાન્ત:
૧૫. મત્તરખલિતક	૩૧. અપસર્પિત:
૧૬. મદાદિલસિત:	૩૨. અર્ધનિકુટંક:

હવે આ દરણો તથા મુદ્રાઓ દક્ષિણ દિશ્વસ્તાનમાં આવેલા ચિદાંબરમાં નટરાજના દેવળમાં જોવામાં આવે છે, જે નીચેની હકીકત ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે:—

“In the compartments of the east and west Gopuras in the Natarāja temple at Chidambaram in South India these Karanas were cut on rocks with appro-

priate verses from the Nāṭyashāstra, underneath each of the postures. But unhappily only 93 of the postures were recovered ; the remaining 15 were either damaged or the compartments altered during the repairs. These postures are found in Bharat's order for about 60 numbers and other owing to mason's or supervisor's ignorance or on account of some subsequent alteration in the construction, the remaining 48 are not in the order followed by Bharata.

અર્થાત્ આ નટશાસ્ત્રના દેવળમાં ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં જણાવ્યા પ્રમાણેના ક્રમ પ્રમાણે આ મુદ્રાઓ અંકિત થયેલી મળી આવે તેમ છે; એટલે આ દેવળમાં જઈ તેનું મંરોધન થવું જરૂરી ગણાય. વળી દરેક કૃતિ નીચે શ્લોકો પણ આપેલા છે અને મુનિએ આપેલા ક્રમ પ્રમાણે હકીકત મળી આવે તેમ છે, એટલે આ કરણો-મુદ્રાઓની હકીકતની આપણને ઝાંખી થઈ શકે તેમ છે.

સાહિત્યવિભાગ

આ વિભાગમાં સાહિત્યશાસ્ત્રઅગના રસ વિષે વિવેચન કરેલું છે. રસમાં આવતા ભાવ, વિભાવ, અનુભાવ, વ્યભિચારી ભાવ વગેરે ભાવોના યોગથી ઉત્પન્ન થનારી રસનિષ્પત્તિ, નાટ્યના ૨૬ અલંકારો અને તેના લક્ષણો, નાયકનાયિકાનાં લક્ષણો તથા ભેદ-તથા હંદવૃત્ત, પિંગળશાસ્ત્ર પ્રમાણે હ્રદ્યોમાંની અક્ષરસંખ્યા, લઘુમુરુ અક્ષરો પ્રમાણે ગીતનું ગાન વગેરેનું એવું સચોટ વર્ણન કરેલું છે, કે આપણે એમ યોચ્છસ કહી શકીએ કે ભરત મુનિ પોતે એક મહાન નાટ્યકાર-નાટ્ય-શાસ્ત્રના જાણુદાર અને સંગીતશાસ્ત્રી હોવા જોઈએ. એમણે સંગીતના ત્રણે અંગોનું ગાયન, વાદન અને નૃત્યનું માર્મિક અને રસિક વિવેચન

કરેલું છે. નાટ્યશાસ્ત્રના અંગના બીજા પેટા અંગો—રસશાસ્ત્ર, અભિનયશાસ્ત્ર, ભાવશાસ્ત્ર, હંદશાસ્ત્ર, અવંકારશાસ્ત્ર, સાહિત્યશાસ્ત્ર, નાયકનાયિકાનાં લક્ષણો તથા બેઠ ઇત્યાદિ તેના આનુષંગિક શાસ્ત્રના તેઓ સમર્થ પંડિત હોવા જોઈએ. તે સિવાય આવું માર્મિક, ઝીણવટ-ભરેલું અને મુઠ્ઠા વિવેચન શી રીતે થઈ શકે ?

ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રની ૨૭ અધ્યાયની ટૂંકમાં આપણે હકીકત જોઈ. હવે ભરત મુનિએ બાકીના ૧૦ અધ્યાયમાં સંગીત વિષે જે હકીકત આપેની છે તેનું ટૂંકમાં વિવેચન કરીએ.

સંગીત

આ સમયમાં ત્રણ ગ્રામોનો ઉપયોગ થતો હતો. તે ગ્રામો પડ્મ, મધ્યમ અને ગાધાર ગ્રામ હતા, અને સ્વરોના નામો હવે પડ્મ, કાપલ, ગાધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત અને નિષાદ હતાં. એટલે વૈદિક સમયમાં જે નામો હતા, તેમાં આ ફેરફાર થયો અને આ જે નામો સ્વરોને આપવામાં આવ્યા છે તે આજ દિન સુધી પ્રચલિત છે, અને આ સ્વરોને સા, રે, ગ, મ, પ, ધ, નિની સંગ્રાથી ઓળખવામાં આવતા હતા, તેની નોંધ લેવી ધટે

વળી શ્રુતિઓ અને તેનાં નામો, અને તેમની વચ્ચેનું અંતર તથા પ્રમાણ વગેરેનો પણ નિર્ણય આ સમયમાં થયેલો જોવામાં આવે છે. આ સ્વરો જુદા જુદા ગ્રામમાં જુદી જુદી શ્રુતિઓ ઉપર આવેલા છે, જે આ સાથે રાખેલા કોણક ઉપરથી સમજાઈ જશે. સંગીતમકરંદમાં શ્રુતિઓના નામો અને ભરત મુનિની શ્રુતિઓનાં નામોમાં તફાવત છે. પરંતુ ભરત મુનિએ શ્રુતિઓને આપેલા નામો આજ દિન સુધી પ્રચલિત છે એ એક મહત્વની હકીકત છે, અને જે શ્રુતિઓ ઉપર એમણે સ્વરોને રિયર કર્યા છે તે ધોરણ આજ દિન સુધી વપરાયું છે. પંડિત

ભાતખંડેના ધોરણે આ સ્વરો ને શ્રુતિ ઉપર સ્થિર કરેલા દર્શાવ્યા છે તે આ સાથે રાખેલા કોષ્ટકમાં જોવાથી (જે થોડો તકાવત છે) તે ઉપરથી સમગ્ર યશો. ભરત મુનિએ વર્ણવેલામાં સા, રે, ગ, મ, પ, ધ, નિ એ સ્વરો ૪, ૭, ૯, ૧૩, ૧૭, ૨૦ અને ૨૨મી શ્રુતિ ઉપર સ્થિર કર્યા છે, ત્યારે પંડિત ભાતખંડેના જણાવ્યા પ્રમાણે તે સ્વરો ૧, ૫, ૮, ૧૦, ૧૪, ૧૭, ૨૧ શ્રુતિ ઉપર દર્શાવેલા છે. એટલે આજના સ્વરોના સ્થાનનિર્ણયમાં થોડો તકાવત છે.

હવે રાગ વિષે વિચાર કરીએ તો જણાય છે કે તે સમયમાં રાગને જાતિ તરીકે ઓળખવામાં આવતા હતા. તે સમયમાં રાગ શબ્દ અસ્તિત્વમાં નહોતો, પરંતુ ગીતોને જાતિના નામથી સંબોધન કરવાનું ધોરણ હતું; અને આ જાતિ વિષે જે હકીકત આપેલી છે તે ઉપરથી જણાય છે કે રાગનાં સધળાં તત્ત્વો જાતિમાં અસ્તિત્વ ધરાવતાં હતાં, એટલે જાતિ વિષે જે હકીકત આપેલી છે, તે રાગને લાગુ પાડી શકાય તેમ છે. એટલે ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં રાગનો જે ઉદ્દેશ નથી એમ કહેનામા આવે છે, તેથી રાગો વિષે હકીકત જાણવા હરકત આવે તેમ નથી. આ જાતિગાન એટલે રાગગાન જ કહી શકાય તે આપણે જોઈશું.

જાતિ વિષે (રાગ વિષે)

વૈદિક સમયમાં છંદોગદ્ય સંગીત હતું, અને જનસમાજમાં તેનો પ્રચાર થયો હતો. તેનાથી આગળ વધુ ભગત મુનિના સમયમાં જાતિ-સંગીત અસ્તિત્વમાં આવ્યું. આ જાતિ-સંગીત એટલે શું એ સહજ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે. આ જાતિગાન એટલે ગીતોનું વર્ગીકરણ, અર્થાત્ તે સમયમાં ગીતોનું વર્ગીકરણ કરી, તેના વિભાગ પાડી તેને નામો આપ્યાં અને તે કેવી રીતે ગાતાં તે દર્શાવ્યું છે.

આ જાતિના ૧૮ પ્રકાર દર્શાવ્યા છે. પદ્મગ્રામની જાતિ અને મધ્યમ ગ્રામની ૧૧ જાતિ તે નીચે પ્રમાણે છે:—

* પદ્મ ગ્રામની જાતિ	મધ્યમ ગ્રામની જાતિ
૧. પાડજી	૧. ગાધારી ૮. દામોરવિ
૨. આર્ધભી	૨. મધ્યમા ૯. ગાંધારપંચમી
૩. ધૈવતી	૩. પચમી ૧૦. આધ્રી
૪. નૈવાદી	૪. ગાધારોદીચ્યવા ૧૧. નંદયંતી
૫. પદ્મ કૈશિકી	૫. રકગગાધારી
૬. પદ્મોદીચ્યવા	૬. કૈશિકી
૭. પદ્મ-મધ્યમા	૭. મધ્યમોદીચ્યવા

હવે ભગત મુનિએ આ જાતિનાં લક્ષણો જે આપેલાં છે તેનો વિચાર કરવો જોઈએ. તે લક્ષણો ખરેખર નીચેના શ્લોક આપેલા છે:—

‘ પ્રદાશતારમન્દ્રી ચ ન્યાસાપન્યાસ એવ ચ ।

અલ્પરવં ચ મહત્ત્વ ચ પાદ્મવૌહવિતે તથા ॥ (શ્લોક. ૭૪)

અર્થાત્ આ જાતિનાં લક્ષણો ૧૦ આપ્યાં છે. તે (૧) મહ, (૨) આંશ, (૩) તાર, (૪) મન્દ્ર, (૫) ન્યાસ, (૬) અપન્યાસ, (૭) અલ્પરવ, (૮) મહત્ત્વ, (૯) પાડન તથા (૧૦) ઓડવ ગણાવ્યા છે.

આ શબ્દો આજના સંગીતશાસ્ત્રમાં પણ જોવામાં આવે છે, અને તેના અર્થ પણ જાણીતા છે.

✓ મહ=જે રનરથી ગીતનો આરંભ થાય તે મહ કહેવાય.

ન્યાસ=જે સ્વરથી ગીતનો અંત આવે તેને ન્યાસ કહેવાય.

અંશ=જે રાગમાં મધુર સ્વર વારંવાર લેવામાં આવે તે અંશસ્વર કહેવાય, અને તેને આજ વાદી તરીકે ઓળખાવી શકાય.

તાર-મન્દ્ર=એટલે જે સ્વરો તાર તથા મન્દ્ર સપ્તકમાં, આરોહ અને અરોહમાં ઉપયોગ થાય તે સ્વરો.

ન્યાસ-અપન્યાસ=રાગક્રિયા—કટકે કટકે થાય છે, એટલે જે સ્વર ઉપર રાગક્રિયા પૂરી થાય તે ન્યાસ, અને પંક્તિની વચમાં થોભી જવામાં આવે તે સ્વર અપન્યાસ સ્વર કહેવાય.

અર્થાત્ અંતરાની સમાપ્તિમાં જે સ્વર આવે તે અપન્યાસ સ્વર કહેવાય.

અદ્યપત્ય-અહુત્ય=એટલે જે સ્વરો રાગમાં અદ્યપ રીતે લેવાય અગર સપૂર્ણ વર્ણ કરવામાં આવે તે ‘અદ્યપત્ય’ કહેવાય, અને જે સ્વર વારંવાર લેવાય છતાં જે અંશસ્વર ન હોય તે ‘અહુત્ય’ સ્વર કહેવાય.

પાડવ તથા ઓડવ=એટલે જે રાગની મૂર્છનામાં છ સ્વરો તથા પાંચ સ્વરો લેવામાં આવે તેને પાડવ તથા ઓડવ કહેવાય.

અર્થાત્ ભરત મુનિના સમયમાં જાતિ એટલે ‘રાગ’—ગાનમાં આ દસ લક્ષણો ઉપર ખાસ ધ્યાન આપવામાં આવતું હતું, અને તે ઘણા મહત્વના હતા, અને તે નિયમોનો ચીનટપણે અમલ થતો હતો, પરંતુ આ સ્વરોનું મહત્વ હાલના પ્રચલિત સંગીતમાં બિનકુલ જોવામાં

આવતું નથી, અને દ્વાદશ તેનું મદત્તર પણ રહ્યું નથી. વળી અસલના નિયમો માર્ગ-સંગીતના હતા, એટલે આજ તે કેટલે અંશે ગ્રાહ્ય રાખી શકાય તે વિચારવાયોગ્ય છે, પરંતુ હિપર જે જાતિઓનાં નામો આપ્યાં છે તે—પાડજી, આર્પણી ઇત્યાદિ એટલે શું તેની થોડી સ્પષ્ટતા થવાની જરૂર ગણાય આ જાતિઓમાં મુખ્યત્વે ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, અપન્યાસ ઇત્યાદિ સ્વરોના મદત્તરની હકીકત આપી છે તે ધોરણે આ જાતિમાં તેનો અમલ થવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે.

અર્થાત્ જે ગાનક્રિયામાં પડ્જ સ્વર, ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ તથા અપન્યાસ હોય તે ગાનક્રિયા પાડજી જાતિ કહેવાય, કારણ કે તેમાં પડ્જનું પ્રાધાન્ય છે, એટલે વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં એમ કહેવાય કે જે ગાનક્રિયામાં આરબનો સ્વર પડ્જ હોય, સમાપ્તિનો સ્વર પણ પડ્જ હોય, અંતરાની સમાપ્તિમાં પણ પડ્જ હોય અને પડ્જ સ્વરનો પ્રયોગ પણ જેમાં વધુ હોય તેને પાડજી જાતિ કહેવાય.

તેવી જ રીતે જે ગાનક્રિયામાં ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ અને અપન્યાસ મુખ્ય સ્વર હોય તે આર્પણી જાતિ ગણવી, અને તેવી રીતે દ્વંદ્વમાં જે ગાનક્રિયામાં જે સ્વરો ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ અને અપન્યાસ તરીકે આવે તે તે જાતની જાતિ ગણવી.

આ સિવાય બીજી કેટલીક જાતિઓ છે. તે એ જાતિઓના મિશ્રણથી થયેલી છે.

(૧) પાડજી તથા ગાંધારી જાતિના મિશ્રણથી પડ્જ-કૈશિકી જાતિ થાય, એટલે એમાં ગાંધાર-ન્યાસ સ્વર થાય અને પડ્જ, નિષાદ, પંચમ, અપન્યાસ સ્વર થાય તથા પડ્જ ગ્રહ, તથા પડ્જ, ગાંધાર, પંચમ, અંશ થાય.

(૨) પડ્જ-મધ્યમા જાતિ પાડજી તથા મધ્યમા જાતિના મંયેગથી થાય. એમાં પડ્જ, મધ્યમ-ન્યાસ થાય, અને સાને સ્વર અપન્યાસ થાય અગર મધ્યમ ગ્રહ થાય, અને સાને સ્વર અંશ થાય.

(૩) ગાંધારી તથા પંચમી જાતિના યોગથી ગાંધાર-પંચમી થાય. ગાંધારી તથા આર્ધલી જાતિના સયોગથી 'આર્ધી' જાતિ થાય, પાડ્ડ, ગાંધારી, ઘૈરતી એ ત્રણ જાતિના સયોગથી પડ્ડનેદીઅયવા જાતિ થાય. એમાં મધ્યમ-ન્યાસ, પડ્ડ, ઘૈરત, અપ-ન્યાસ અને પડ્ડ મહ તથા પડ્ડ, મધ્યમ, ઘૈરત, નિપાદ અંશ થાય.

નૈયાદી, પંચમી તથા આર્ધલી જાતિના યોગથી દામોરવી જાતિ થાય. આવી રીતે બીજી જાતિઓનું સમજવાનું છે. પરંતુ આ જાતિ કેવી રીતે ગવાતી હશે તે બાદબની રૂપરૂપના સંગીતગ્નાકરમાં દેરેલી છે, તે ઉપરથી તેની સદજ ગ્રાખી ચર્ચ શકે તેમ છે. આજના ભૂપ, સારંગ, ધાની, ભૈરવી, કલ્યાણ, ખમાચ, તોડી, કાશી ઇત્યાદિ રાગો સાથે જાતિ-ગાનમાં સામ્ય આવતું હોય એમ દેખાય છે. પરંતુ તે સમયના મંગીતની ચોક્કસ દહીયત સમજવી શકાય તેમ જણાતું નથી.

આ ઉપગત બરત મુનિએ કર્મ જાતિ ક્યા સમયે ગાવી અને તે ક્યા રસને યોગ્ય છે તે પણ જણાવ્યું છે. જે ગગમાં જે રનર અંશ હોય તે રનગનો જે રસ હોય તે તે જાતિનો રસ સમજવો અને તે સમયે તે જાતિનો ઉપયોગ કરવા જણાવ્યું છે. દા. ત. જે જાતિમા રૈ, પ એ સ્વર અંશ હોય ત્યાં જે સમયે રૈ રનર અંશ હોય તે સમયે રૈનો રસ જે વીગ, ગૈદ તથા અહભુત છે તે રસ સાર તે જાતિ યોગવી અને રનર અંશ હોય તો શૃ ગારરસમાં તે જાતિનો ઉપયોગ થાય.

આ જાતિમદ્રશ્યુમા એક જ સ્વર અંશ તરીકે ન ગણતાં, બે, ત્રણ, ચાર, પાંચ એમ રનરો અંશ તરીકે ઉપયોગ કરવાનું પણ ધોરણ હતું, જે પણ ધ્યાનમાં ગણવા યોગ્ય છે. પડ્ડ-મધ્યા જાતિમા સાત અંશ રનર પણ હોય છે, એટલે વાદી તરીકે આજ આપણે એક સ્વરને ગળીએ છીએ તેવું તે સમયમાં નહોતું

દવે જાતિવિધાનમા રસના સ્થાન નિશે ભરત મુનિએ જે દર્શાવત દર્શાવી છે તેનો નિચાર શ્રીએ, નાળુ કે ગગ ગાવાનો મુખ્ય ઉદ્દેશ તેની રસનિષ્પત્તિ જ ગણાય

ભરત મુનિએ આઠ ગસ ગણાવ્યા છે, અને આ નસો નિર્ણય કરવામા એક મૂલ એમણે નક્કી કરેલું હતું —

યો યદા વદવાન્ સ્વરો જાતિમમાથય ।

અર્થાત્ જે જાતિમા જે સ્વર અસ હોય અને જે સ્વર બલવાન હોય તે સ્વરનો જે રસ હોય તે તે જાતિનો ગસ સમજવો. આજની ભાષામા હીએ તો જે રાગમા જે સ્વરો મુખ્ય હોય એટલે વાદી તથા સ વાદી હોય તે સ્વરનો જે રસ હોય તે તે ગગનો રસ સમજવો.

આ ૧૬૧ નીચેનો સ્તોત્ર આપેલો છે —

મધ્યમપચમભૂયિષ્ઠ ગાન શ્રુગારહાસ્યયો ।

ષડ્જર્પમપ્રાયકૃત વીરરોદ્રાદ્રુતેષુ ચ ॥ ૧૨ ॥

। ગાધાર સપ્તમપ્રાય કરુણે ગાનમિપ્યત ।

તથા ધૈવતભૂયિષ્ઠ વીમલે સમયાનકે ॥ ૧૩ ॥

અર્થાત્ મધ્યમ પચમ ગાવાન સ્વરવાળુ સંગીત એ શૃગાર તથા હાસ્ય ગસને અનુકૂળ છે ષડ્જ, રૂપાબ એ વીર ગૈર તથા અદ્રુત રસને અનુકૂળ, ગાધાર ઉણગસન અનુકૂળ અને ધૈવત સ્વર પ્રાધાન્યવાળા જાતિ એ વીમલસ તથા ભવાન- ગસને અનુકૂળ દર્શાવી છે આવી રીતે ભરત મુનિએ દરેક જાતિ સ્થા રસને અનુકૂળ છે તેનું ત્રીણુચટભયુ વિવેચન કરેલું છે એમણે ગસ ઉપર કી-કીન્ બાર મૂકેલો છે, એટલે જાતિગાન રસયુક્ત હોય તેમાં એમ તેઓ ભાગ રૂપે જણાવે છે

રસ આજ નવ કે તે ૧૬૨ તેઓ આઠ ગસ જણાવે છે, અને આ

આહ રસનું પૃથક્કરણ કરી તેને ચાર ગ્રસમાં સમાવી સદાય તેમ પણ જાણાવ્યું છે. એટલે શૃંગારમાંથી હાસ્ય, નૈદ્રમાંથી કરુણ, વીરમાંથી અહભુત, અને બીભત્સમાંથી ભયાનક રસ ઊપજે એમ જાણાવ્યું છે.

આવી રીતે સ્વરોના રસ અને ગ્રસના રંગો વિષે હકીકત આપેલી છે તે પણ મદત્તની છે. ગગના ગ્રસનું, મદત્ત, ક્યા રાગોમાં ક્યા સ્વરોનું મદત્ત હોવું જોઈએ અને તેના રંગો જે દર્શાવ્યા છે અને તે રાગના ચિત્રો જે અંકિત કરવામાં આવેલાં છે તે અદ્ય પણ ભગત મુનિ હોવેલાનું ચૂકવા નથી. ~~~~~

હવે સ્વરોના રસ અને ગ્રસના રંગો જે ભગત મુનિએ હોંડેલા છે તે જાણાવીએ. તે નીચે મુજબ છે :—

સ્વરો	રસ	()
પદ્મ	વીર, રોદ,	
	અહભુત	
મધ્યમ	"	
ગાંધાર	કરુણ	
મધ્યમ	શૃંગાર	
પચમ	"	
ધૈરવ	બીભત્સ,	
	ભયાનક	
નિષાદ	કરુણ	

ભગત મુનિએ સ્વરને રંગના આપનાં ગ્રસના રંગો આપેલા છે. તે નીચે પ્રમાણે છે :—

શૃંગાર — કૃષ્ણ

હાસ્ય — શુભ્ર

રોડ	—	તાંગડા
કગ્લુ	—	કગડા
વીર	—	ગોઝ (પીત)
અદ્ધુન	—	શુદ્ધ પીંગો
બીભત્સ	—	નીચ
ભયાનક	—	કાળો

દ્વે જાતિગાનમાં તાનોને બન્ને વર્ણ—અવંકાર શબ્દ તે સમયે વપરાતો હતો.

વર્ણ ચાર પ્રકારના જણાવ્યા છે: (૧) સ્થાયી, (૨) આરોહી, (૩) અવરોહી, (૪) સંચારી; અને અવંકાર ૩૪ આપ્યા છે. બધાંના નામો અત્રે આપી લેખ લંબાવવો યોગ્ય ધાર્યું નથી.

વર્ણ એટલે તાનક્રિયા. જે તાનમાં એક સ્વર, બન્ને સ્વર, ત્રણ ત્રણ સ્વર અને ચાર સ્વરો લેવાય તે અનુક્રમે સ્થાયી, આરોહી, અવરોહી અને સંચારી કહેવાય. અને જે વર્ણો વ્યવસ્થા આકર્ષક હોય તેને અવંકાર કહેવાય. મંગીનગતનાકરમાં આ બધી દ્રષ્ટીકન સમજાવેલી છે. તેની વધુ સ્પષ્ટતા કરવાની જગ જણાતી નથી, કાગ્લુ કે આજ મંગીત શીખતા પહેલાં જે પ્રાથમિક તાનો સા, સા, રે, રે, ગગ સારે, રેગ, ગમ । સાનિ, નિધ, ધપ ઇત્યાદિ જે શીખવવામાં આવે છે તેને વર્ણ તથા અવંકાર કહેવાય; એટલે આ વર્ણ તથા અવંકાર એ મંગીન શીખતાં પહેલાંની પ્રાથમિક તાનો કહેવાય.

અવંકારગાદ ભરત મુનિ ‘ગીતિ’ વિશે વિષેયન કરે છે. આ પ્રકરણ મંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનું ગણાય, કારણ કે તે સમયના મંગીતની આપણને આ ગીતિ ઉપરથી સદજ ઝાંખી થઈ શકે. ગીતિના ચાર ભેદ—પ્રકાર કહ્યા છે:—

(૧) માગધી, (૨) અર્ધમાગધી, (૩) સંભાવિતા તથા (૪) પૃથુલા. જે ગીતમા પ્રથમ નિલમિત લય હોય, પછી મધ્ય અને છેવટે દ્રુત હોય એને માગધી ગીતિ કહી છે.

(૨) અર્ધમાગધી—જે ૫૬ ગાથુ હોય તેનો અર્ધો ભાગ આગલા ભાગ સાથે મેળવીને ફરી ગાવો એ અર્ધમાગધી ગીતિ કહેવાય. હા ત. રામચરણને ‘ગમ’—‘મચરણ’ એવી રીતે લેવા અગત્ય તે જો ૫૬ બધાં વાર લેવાય તેને પણ અર્ધમાગધી ગીતિ કહેવાય. (પૂર્વે પદયોર ઘેંચ રમેય દ્વિ. ૧) ।

(૩) જે પદોના અક્ષરો પૃથક્ પૃથક્ કરીને ખાવા એટલે કે ‘રામચરણ’ને ‘રા, મ, ચ, ર, ણ’ એમ જુદા જુદા લેવા તેને સંભાવિતા ગીતિ કહેવાય અને જેમા સર્વ અક્ષર લઘુ હોય તેને ‘પૃથુલા’ ગીતિ સમજવી.

આ દરેક ગીતિના માપલા મગીતરત્નાક્રમા આપેલા છે અને તેની સમજ પણ આપેલી છે, એટલે તેનું અત્રે નિવેચન કરવું ઇષ્ટ ધાર્યું નથી.

પરંતુ આ ચાર ગીતિ હિપરથી પ્રાચીન ગાયનપદ્ધતિમાં તાન, લય, દુગણ, યોગણ વગેરે કરવાની રીત દર્શો એમ નહીં શકાય. આગળના વર્ણ તથા અનન્તર આનાપ કરવાની રીત સાથે સગખાવી શકાય એવું તાનના પ્રમાણે પણ આમા સમાવેશ થઈ જાય છે એમ નહીંએ તો તે ખોટું જણાવું નથી.

એટલે આપણે જે મગીતરત્નાક્રમથી મગીતનું મહાણ માડીએ છીએ તેના પ્રગતિ ભરત મુનિના નાટ્યસાસ્ત્રથી મગીતની શરૂઆત નહીંએ તો ખોટું જણાવું નથી.

દેવે વૈદિક સમયના સંગીતથી ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના સંગીત મુદ્દી સંગીતનો કેવો અને કેટલો વિકાસ થયો તેની દ્રષ્ટિમાં દલીલ આપણે જોઈ જઈએ :—

(૧) વૈદિક સમયમાં સંગીતનો ઉપયોગ પ્રથમ યજ્ઞયાગાદિ પ્રસંગે કરવામાં આવતો હતો, તે યજ્ઞના મુખ્ય ઉદ્દગાત્રી ગાય, અને એમને મદદ કરનારા ધીમ્ન સાથેમાં ગાય.

(૨) ત્યારબાદ આ સંગીતનો જનસમાજમાં પ્રચાર થવા લાગ્યો, અને લોકો વીણા, વેણુ આદિ વાદ્યો સાથે સંગીતનો આનંદ મેળવી લાગ્યા, એટલે દરેક માગસિક તથા અન્ય આનંદપ્રાપક પ્રસંગોમાં પણ સંગીતને સ્થાન મળવા લાગ્યું.

(૩) ત્યારબાદ વૈદિક કાલમાં સંગીતનો વંધનમાય હતો એવી એક મતિ નહીં અસ્તિત્વમાં આવી, જેને મંધર તરીકે ઓળખવામાં આવી. તેમણે સંગીતને દૈવી બનાવી મૂક્યું.

(૪) વૈદિક કાલમાં ઋગ્વાદોમાં ગંવાલી હતી, અને તે સમયે અનુષ્ટુપ, ગાયત્રી, ત્રિષ્ટુપ, બુદતી, જગતી વગેરે છંદો અસ્તિત્વમાં હતા, એટલે આ છંદોમાં છંદોબદ્ધ સંગીત ચતુર્ હોવાનું જોઈએ એમ કહી શકાય.

(૫) વૈદિક કાલમાં સંગીતના સ્વરોનાં નામો જુદાં હતાં અને તેનો ક્રમ અવરોહનો હતો, અને નીચ ક્રોમલાદિ બેદ તથા શ્રુતિબેદ નહોતા એમ જણાય છે.

(૬) તે સમયમાં તાલ હોય એમ જણાતું નથી. ફક્ત લય જ હતો એમ કહી શકાય.

દેવે ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રસમયે સંગીતનો સારો વિકાસ થયેલો હોય એમ જણાય છે. આ નાટ્યશાસ્ત્રમાં નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો

ઉપરાત ગીત, વાદ્ય વિષે પણ મીઠા મીઠા માહિતી આપેલી છે. ૨૫૨ શ્રુતિ ત્રણ આગ, મૂળના અને જાતિ એકે ગાગ વિષે સુદર માહિતી મળી ગઈ છે. જાતિમાં ૫૫ સ્વરોનું મહત્ત્વ હોતું જોડે, તે ગાન સચુક્ત હોતું જોડે, સોના ૨૭૦ ૫૫ ૫૫ છે. જાતિના પ્રકારો કેટલા છે, વગેરે દર્શાવત આપેલી છે તે ઉપરથી હી શ્રી ૧૨ કે ગીત, ૧૧૨ અને નૃત્ય એ ત્રણ બામનો ખૂબ વિશિષ્ટ થયો હતો. આજના સંગીતના ધણા તત્ત્વો આમાંથી મળી આવે છે. તાનો, આનાપ રાફી, સરાલી વગેરે સ્વરો તેનું મહત્ત્વ જે આપણે આજ પણ જોઈએ છીએ તે ભગત મુનિના સમયથી અગ્નિતરમાં હતું એમ મહેરામાં અતિશયોક્તિ થતી હોય એમ લાગતું નથી. અર્થાત્ વૈદિક સમય અને ભગતના પચાસના સમય સુધીમાં સંગીતશાસ્ત્રના બધા નિયમો ઘડાઈ ગયા હતા અને લોકો તે પ્રમાણે જ તેનું અધ્યયન કરી અંગીતનો પ્રચાર કરતા હતા.

વળી નાટ્યશાસ્ત્રના જે નિયમો ભરત મુનિએ આ પુસ્તકમાં દર્શાવ્યા છે તે આજ પણ એટલા સત્ય છે.

વળી વૈદિક યજમાન જે સ્વરોના નામો હતા તેમાં ફેરફાર થઈ હવે જે નામો આજ પણ પ્રચલિત છે તે નામો આપવામાં આવ્યા છે. ત્રણ આમો અને તે સમયના આમોમાં આપેલા સ્વરો કઈ શ્રુતિ ઉપર આવેલા હતા તે આ સાથે રાખેના પત્રક ઉપરથી જણાઈ આવશે અને પાઠ્યથી કેટલા અને કેવા પ્રકારના ફેરફારો થયા તે જાણવાને સુગમ થઈ પડશે.

વળી જાતિ ૧૮ પ્રકારની ગણાવી છે તે જાતિના પ્રકારો જાતિમાં કયા સ્વરોનું કેવું અને કેવું મહત્ત્વ આપવું અને વળી કઈ જાતિ કયે સમયે ગાવી તે પણ જણાવ્યું છે. આજ પણ કયા ગમે કયારે ગાવા તે બદલ જે ધોષણ અસ્તિત્વમાં છે તેનું મૂળ અત્રે જણાઈ આવે છે. વળી રાગ ગાનામાં ૨૨ની ક્રિતિ ન થવી જોઈએ, વગેરે પણ જણાવ્યું છે. અર્થાત્ ભરત મુનિએ કોઈ પણ પ્રમાણની હકી ન દર્શાવવાની બાકી રાખી હોય એમ જણાતું નથી.

આ ઉપરથી ભરત મુનિની શુદ્ધિ અને પ્રતિભાને માન આપ્યા સિવાય રહેવાતું નથી. પોતે આ શાસ્ત્રના સંપૂર્ણ જ્ઞાના અને વિશારદ હોવા જોઈએ, તે સિવાય આવાં ત્રીજાવટબર્ણો સત્ય વિવેચનો કરવાં અશક્ય જણાય છે.

અગ્રે એ પણ સમજી શકાય તેમ છે કે વૈદિક કાલ પછી ભરત મુનિના સમય મુદ્ધીમાં થોડા સૈદ્ધાંતો વહી ગયેલા હોવા જોઈએ. તે સિવાય ગીત, વાદ્ય અને નૃત્ય એ ત્રણે કલાઓનાં આવાં વિદ્વાતા ભરેલાં વિવેચનો આપણને મળી શકે નહિ. ભરત મુનિએ પોતાની આગળ ધર્મ ગયેલા વિદ્વાનોનાં નામો આપેલાં છે, તે ઉપરથી આ દલીલને સમર્થન મળે છે. પરંતુ તે વિદ્વાનોના મોઢ પણુ મળેલા અસ્તિત્વમાં નથી એ એક કમનગીય ઘટના દલી શકાય.

પ્રકરણ ૧૫

ભરતમુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર

- (૧) ભરત મુનિએ કયું પુસ્તક લખ્યું છે ?
- (૨) ભરત મુનિ પહેલાં કયા કયા નાટ્યશાસ્ત્રકારો ધર્મ ગયા ?
- (૩) કયા પુસ્તક ઉપરથી નાટ્યશાસ્ત્ર રચાઈું સાગે છે ?
- (૪) આ નાટ્યશાસ્ત્રમાં કેટલાં પ્રકરણો છે ? તે કઈ બાબત ઉપર છે ?
- (૫) સત્તાવીસ પ્રકરણની વિગતોના કયા કયા ભાગ પાડી શકાય ?
- (૬) સામાન્ય વિભાગ વિષે દૂંઢ નોંધ લખો.
- (૭) નાટ્યવિભાગ વિષે દૂંઢ નોંધ લખો.
- (૮) સાહિત્યવિભાગ વિષે દૂંઢ નોંધ લખો.

નાટ્યવિભાગ

- (૯) નાટ્યશાસ્ત્રના કેટલા અને કયા કયા વિભાગો પાડેલા છે ?
 (૧૦) નાટ્ય, નૃત્ય અને નૃત્તના અર્થ સમજાવો.
 (૧૧) અભિનયના કેટલા પ્રકાર છે ?
 (૧૨) સાર્ત્તિક, આંગિક, વાચિક અને આદાર્યના અર્થ સમજાવો.
 (૧૩) કરણો અને અંગદાર કેટલાં છે ? તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.
 (૧૪) આ કરણો આજ કયા દેવળમાં નમરે પડે છે ?

સાહિત્યવિભાગ

- (૧૫) સાહિત્યવિભાગમાં કયા કયા ભાવોનો સમાવેશ થઈ શકે ?
 (૧૬) નાટ્યશાસ્ત્રના અંગના બીજા પેટા અંગો કયા કયા છે ?

સંગીત

- (૧) નાટ્યશાસ્ત્રના સમયમાં કેટલાં ગ્રામો અસ્તિત્વમાં હતા ?
 અને તે કયાં કયાં ?
 (૨) શ્રુતિઓ કઈ કઈ અને સ્વરો કેટલા હતા અને સ્વરો કઈ
 કઈ શ્રુતિઓ ઉપર આવતા હતા તે જણાવો.
 (૩) તે સમયમાં રાગો હતા ? રાગો નહોતા તો કઈ જાનતું
 ગાન હતું ? તે વિષે જો જણાવતા હો તે લખો.
 (૪) જાતિના કેટલા પ્રકાર હતા અને તે કયા કયા ?
 (૫) જાતિનાં લક્ષણો કયાં કયાં હતાં અને કેટલાં ?
 (૬) તે દરેક લક્ષણ વિષે ટૂંકમાં દરીકન સમજાવો.
 (૭) આ લક્ષણો આજ અસ્તિત્વમાં છે ? આજ કયાં લક્ષણો
 અસ્તિત્વમાં છે ?

- (૮) જનનિઓમાં મિથળ કુરુમાં આવતું હતું ? નેવા કેટલાક દાખવા આપો.
- (૯) રામમાં રસ લેવાનું શું ધોરણ જણાય છે ?
- (૧૦) રવમેના ગસ કયા કયા મુનિએ દર્શાવ્યા છે ?
- (૧૧) કયા કયા રવરોવાળું સંગીત દયા ગ્યોને અનુકૂળ છે તે જણાવો.
- (૧૨) રસના ગંગ વિષે શું જાણો છો ?
- (૧૩) જનનિગાનમાં વર્ણ, અસંકાર વગેરે શબ્દો સમજાવો.
- (૧૪) ગીતો કેટલા પ્રકારનાં હતાં અને તે કયાં કયાં ?
- (૧૫) દરેક પ્રકાર વિષે ટૂંકમાં દર્શાવેલ સમજાવો.
- (૧૬) વૈદિક સમયથી ભગવનાટ્યશાસ્ત્રના સમય સુધી મંગીતનું વિદગાવસોકન કરો, અર્થાત્ જાણે સમયની રિથિતિ સરખાવો.
- (૧૭) આ સમયમાં નાલ-મયની રચના વિષે તમે શું જાણો છો તે જણાવો.

પ્રકરણ ૧૬

મહાકવિ બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

મહાકવિ બાણ *

હવે આપણે મહાકવિ બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ વિશે વિચાર કરીએ. પહેલાં મૈત્રીથી તે હકા મૈત્ર સુધીના જુદા જુદા મહાન કવિઓ તથા લેખકોએ કરેલા સંગીતના ઉદ્દેશો ઉપરથી તે સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિશે આપણે જાણનાં જાણી લીધું. હવે આગળના સમય તન્ન વળીએ, એટલે હવે આપણે માગુના ઉદ્દેશોને ઉદેશના પ્રયત્ન કરનારો છે.

મહાકવિ બાણના સમય.

મહાકવિ બાણ કયા સમયમાં ચર્ન ગયા, તેમણે કયા કયા પુરતકો કરારે કરારે લખ્યા, તે સમયમાં મનસેની વાટાવાટમાં અમારે ઊતરવું નથી. આપણે આ ઠેનાં એટલું જાણવું જસ થશે કે શ્રી હર્ષદેવ રામના દરબારમાં જે કવિઓ હતા તેઓમાં કવિ બાણ અમરચાન જોગવાતા હતા.

* કવિ બાણનો સમય સાવધુ સૈક નામવામાં આવેલો છે. શ્રી હર્ષદેવ જન્મ ઈ સ ૫૯૦ છે તેઓ ગાદી ઉપર ઈ સ ૬૦૬માં બેઠા અને ઈ સ ૬૪૭માં મૃત્યુ પામ્યા એમ જણાવવામાં આવે છે (Vide History of Mediaeval Hindu India Vol I by C V. Vaidya).

કવિ બાણની સંસ્કૃત કવિઓમાં ગણના.

મહાકવિ બાણની સંસ્કૃત કવિઓમાં ગણના કેવા પ્રકારની હતી, તથા તેમને ક્યું અને કેવા પ્રકારનું સ્થાન અર્પવામાં આવ્યું હતું તે કાવ્યના અભ્યાસી તેમજ વિદ્વાન સભ્યનેનો વિષય હોઈ, તે વિષેની ચર્ચા અત્રે અસ્થાને ગણાય. તેઓ સંસ્કૃત ભાષામાં એક ઉત્તમ લેખક તરીકે પંકાય છે. બાણ ઉપરનો કાળૂ, તેમનું પદ્માલિત્ય, તેમની વાક્ય-રચના, તથા તેમની કવ્યનાશક્તિ કાંઈ અગત્ય હતી, એટલું જ ને આપણે જાણીએ તો પૂરતું છે. તેમણે સ્વેચ્છા પુસ્તકો પૈકી ઉત્તમ મનાતી ‘કાદંબરી’નો જ અત્રે આશ્રય લેવો ઉચિત ધાર્યો છે. તેમની સર્વોત્તમ કૃતિમાથી આપણને સંપૂર્ણ ઉદ્દેષો મળી આવે છે, એટલે અન્ય પુસ્તકોનો આધાર કાંઈ પિષ્ટપેપણ ક્યું નથી. કવિએ સંગીત વિષે ઠીક ઉદ્દેષો કરેલા છે. મંગીતના તેઓ શોખીન હોવા જોઈએ, તે તેમના ઉદ્દેષો ઉપરથી સિદ્ધ થઈ શકે છે. તેમણે સંગીતશાસ્ત્રનો પણ અભ્યાસ કરેલો હોવો જોઈએ એમ અનુમાન ન્તય છે; કારણ કે વીણા-વાદનમાં સૂદમ ખંડકોનો ઉપયોગ થાય, વીણાને ખોળામાં મૂકવાથી તેને સ્વસુતાની મમતાભરી ઉપમા અર્પવામાં આવે, ત્રણ સખાકો, સ્વર, શ્રુતિ, તાલ વગેરેનો જીભુ નટભયો ઉદ્દેષ થાય તો તે શું બતાવે? કવિ શું મંગીતથી અજાત હોવા જોઈએ? વીણાને ખોળામાં મૂકવાથી સ્વસુતાની ઉપમા જે અર્પવામાં આવી છે, તે ઉપરથી કવિની સંગીત પ્રત્યેની મમતા સ્પષ્ટ થાય છે.

‘કાદંબરી’ માં કરવામાં આવેલા સંગીત-ઉદ્દેષો.

પોતાના સમયનાં રીતરિવાજોનું વર્ણન કરતાં કવિ કાદંબરીમાં ૫૪ ૮ ઉપર જણાવે છે કે તે સમયમાં રાજકન્યાઓને નૃત્ય, ગીત, લેખન, અને ચિત્રકલા આદિ વિષયો ખાસ શોખવવામાં આવતા હતા.

“ उत्सगता च स्वसुतामिव सूक्ष्मशङ्खमण्डकेन मरुमयूखदन्तुरतया
गृहीतदन्तकोणेनेव..... वीणमास्फालयन्ती प्रमथामिव

ગન્ધર્વવિદ્યાં.....સત્રીણામિઃ.....હારલેસ્યેવ પ્રાપ્તવૃષ્ટયોગયા
 પ્રહપદ્ધત્યેવ ધ્રુવપતિવદ્ધપા ક્રુદ્ધયેવ રક્ષમુલ્લવર્ણયા મત્તયેવ ઘૂર્ણેતમન્દ્રતાદ-
 યોગ્મત્તયેવાનેફ્રુતતાલયા મીમાંસયેવાનેક્રમાવનાનુવિદ્ધયા ગીત્યા દેવં વિઠ-
 પાક્ષમુપવીણયન્તીં અનિમધુરગીતાવૃષ્ટૈર્ધ્યાનિમિવાખ્યસ્યદ્વિર્નિધલકર્ણપુટૈમૃગ-
 ચરાદ્વાનરવારણશરભસિંહપ્રતિભિર્વનચરૈરાપદ્મમણ્ડલૈરાકર્ણમાનગીતાનુવિદ્ધ -
 વિપદ્યોધોપામ્.....ચન્યરા દર્શા ।

અર્થાત્ કન્યકાના વર્ણરૂપી જે વિશેષણો અહીં વાપરવામાં આવેલાં છે, તે ઉપરથી તે સમયમાં સ્ત્રીઓને મંગીત, નૃત્યકલા તથા ચિત્રકલાદિ વિષયોમાં પ્રવીણતા મેળવવી ઇષ્ટ ગણાતી હતી એમ સ્પષ્ટપણે જણાય છે.

આ કન્યકાએ વીણાને પોનાની કુદિતાની માફક બોલામાં મૂકી હતી, જેમણે દાથીદાતની બનાવેલી કોણુ પ્રદણ કરેલી હતી, અને જ્યારે વગાડતી ત્યારે સાક્ષાત્ ગધર્વવિદ્યાના જેવી (એટલે ગધર્વના જેવી પ્રવીણ) લાગતી, જેમાં ધ્રુવ (અર્થાત્ chorus) હતું, જેમાં મંદ્ર, અને તાર સખ્તકના રનરો વારંવાર સેવામાં આવતા, તથા જેમાં જુદી જુદી જાતના તાલનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો, એવું ગીત તે ગાતી હતી, અને દેવની આરાધના સારુ જે બાવનાયુક્ત ગીત ગાવામાં આવતું, તથા વીણારાદન કરવામાં આવતું, તેના સુમધુર ગીતના આદર્શભૂતી શ્રુગ, વરાદ, વાનર, વાગ્ધુ, શરબ, તથા સિંહાદિ વનચરો બ્યાન કર્ષ શાંત ચિત્તથી સાંભળતા ન હોય તેમ લાગતા હતા.

આ ઉપરથી કવિ શું કહેવા માગે છે? સ્ત્રીઓને કેના પ્રકારનું શિક્ષણ આવશ્યક હતું, કર્ષ કર્ષ જાતનાં વાદ્યો અસ્તિત્વમાં હતાં, તથા સંગીતશાસ્ત્રના નિયમાનુસાર તે વગાડવામાં આવતાં હતાં કે નહિ, સંગીતશાસ્ત્રના ક્યા નિયમાનુસાર સંગીત ગાવામાં આવતું, સંગીતનો જેમા ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો, તે પ્રશ્નોનો ઉકેલ કવિ આવા ઉદ્દેશોથી આપે છે.

સંગીતમાં ગીત અને વાદ્ય, અને તે કેવી રીતે વગાડવું તથા ગાવું તેનો અત્રે ઉલ્લેખ છે. ગીત મુમધુર, આદર્શક હોવું જોઈએ, અને તે એવું તો બાવનાયુક્ત હોવું જોઈએ કે હિંસક પડાયો. ઉપર પણ તેની અસર થવી જોઈએ, આ સંગીતનો તદ્દન સરળ અને મદાન નિયમ ગણાય, અને કોઈ મુશિક્ષિત ગાયક હોય તો જ તેનું પાલન યથાર્થ થઈ શકે.

વળા ત્રણ સપ્તક માન્દ્ર, મધ્યમ અને તારનો ઉલ્લેખ છે, તથા વિધવિધ પ્રકારના તાલો, જેના નામ જણાવેલાં નથી, તેમાં ગાવાનો પ્રચાર હતો.

વીણાનો કુદિના સરીખડો મમતાભર્યો ઉલ્લેખ થી બનાવે છે ? કવિને વીણા તરફ થી પક્ષપાત ન હોવો જોઈએ ? અને આવી વીણા વગાડતી કન્યાની ઉપમા પણ કેની સાથે દરેલી છે ? તે સાક્ષાત્ ગન્ધર્વ-વિદ્યા જ ન હોય એમ કવિ વર્ણવે છે, દારણ કે ગન્ધર્વો સંગીતશાસ્ત્રને સતત અભ્યાસ કરનારી એક જાતિ હતી, એટલું જ નહિ, પરંતુ તેઓનો સંગીત ઉપગનો ઠાણ અજ્ઞ માનેલો છે. ઉત્તમ ગાયકને ગાન્ધર્વની ઉપમા દણ પણ આપવામાં આવે છે અરણ. દવે આગળ ચાલીએ.

કલિ * પૃષ્ઠ ૬ ઉપર વૈશંપાયન પોષટનું વર્ણન કરતાં નીચે પ્રમાણે જણાવે છે :—

પોષટના સંગીતના જ્ઞાન વિષે સૂચન

પોષટ (વૈશંપાયન) વિષે હકીકત કહેતા કન્યકા રાગને દર્શાવે છે, કે આ પોષટ સર્વ શાસ્ત્રાર્થ ડરી ગયે છે, x x x x ગાયનની શ્રુતિઓ સમજે છે, x x x વીણા, વેણુ, મૃદંગ વગેરે વાદ્યોનો અદ્વિતીય શ્રોતા છે; નૃત્યપ્રયોગ જોવામાં નિપુણ છે; ઇત્યાદિ x x x

* રા. રા. શ્રીયુત યગનવાણ હરિવાણ કૃત જાદ મીનો તરનુમો, પાન ૮.

અર્થાત્ ગાનના અતિ મદરસ્તુ શ્રુતિઓનું ધોરણ હતું વીણા વેણુ મૃદંગ ઇલાદિ નાજી ત્રો તથા તેના મન્નવૈયાઓ હતા નૃત્યપ્રયોગો પણ થતા હોવા જોઈએ ત સિવાય તેનું મૂલ્યન અત્રે સભાવે જ કેમ ? એટલે કે મગીતના ત્રણે પ્રકાર ગીત, નાદ અને નૃત્યનો તે સમયમા મહોળા પ્રમાણમા પ્રચાર દના મગીતના એ દરે- વિભાગમા સમાજ કેટલો નસ લેતો હશે ?

શૂદ્ધક રામની સ્નાનક્રિયા સમયે ગવાતું સ ગીત.

ત્યાંથી આગળ ચાલીએ તો શૂદ્ધ રામની સ્નાનક્રિયાનું કવિ નર્થુન જરૂરતા પૃષ્ઠ ૧૩ ઉપર કહે છે કે સ્નાનસમયે ‘ જોરથી વગાડેની હમરો નોખન ઝાનગ, મૃદંગ, વેણુ અને વીણાના ગીતસ્વરોનો x x x x ધ્વનિ બધે ગાજી નહો ’

અર્થાત્ સ્નાનસમયે રામ સગીતના ધ્વનિથી વિમુખ રહેના નહિ શો તેઓ ? સ ગીતનો મોખ ? સ્નાનસમયે પણ સ ગીતના મધુર સ્વરથી તેઓ મનને પ્રદુર્લિપ્ત રાખ્યા સિવાય ગ્રહેના નહિ

ત્યાર પછી પૃષ્ઠ ૨૭ ઉપર શમર સેનાપતિન નર્થુન જરૂરતા કવિ લખે છે —

“ સ ગીતનાના વિનાસ પી પેડે તેની સાથે નિપાદ (અર્થાત્ બીન અને નિપાદ ની સ્વર) આવતા હતા ”

વગી સગીતની અસર પર્યુપક્ષીઓ ઉપર પણ કેવી થતી હતી તે વર્ણનનું કવિ શૂદ્ધા નથી —

સ ગીતની પગુઓ ઉપર થતી અસર

“ જ રારે તે પોતાના નાળો ઝળો આદના અરે હાથીદાતની વીણા વગાડતો ત્યારે જ ગનના રીઝ, સિદ્ધ અને વાદ તત્તી પામે આવીને ગેલ

કરતાં, અને તેના પગ ચાટતાં; વનદેવીઓ પોતાના ગુણ આવાસમાંથી આવીને તેની આસપાસ નૃત્ય કરતી; અને એમ પણ માની શકાય કે વૃક્ષો તથા શિખાઓ ઉપર પણ તેના સંગીતની જાદુબરી અસર થતી હતી.”

અર્થાત્ સંગીતની જાદુઈ અસરનું કવિ યથાર્થ વર્ણન કરે છે. સંગીતની મદદતા અને તેમાં સંતાપેલી સાર્વત્રિક સત્તાનું બાન કવિને તથા તે વખતના જનસમાજને ચોક્કસ પ્રમાણમાં હતું.

અદ્રાપીડ કીડા પર્વત ઉપર દાદંબરીને મળવા જાય છે, ત્યારે દાદંબરીના સંગીતના જ્ઞાન વિષે કવિ નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ કરે છે:—

દાદંબરીનું સંગીતનું જ્ઞાન

ચદ્રાપીઠોડપિ તમૈવ સહ નિર્ગત્ય વિનોદાર્થઃ કીળાવાદિનીમિથ વેણુવાદ-
નિપુણમિથ ગીતક્લાકુશલામિથ x x x ચિત્રકર્મકૃતથમામિથ
કાદમ્બરીસમાદિષ્ટપ્રતિહારીપ્રેષિતામિઃ ક્ષીણપર્વતમણિમન્દિરમગાદ્ ।

અર્થાત્ વિનોદાર્થે વીણા વગાડતી, વેણુવાદ્યમાં નિપુણ, ગીતકલામાં કુશલ, ... અને ચિત્રકામ કરવાથી થાકી ગયેલી દાદંબરીએ મોકમેલી દાસી સાથે અદ્રાપીડ કીડા પર્વત ઉપર આવેલા મણિમન્દિરમાં ગયે.

આ સૂચનો શું સૂચવે છે? સ્ત્રીઓને વીણા તથા વેણુવાદ્યોના વાદનમાં કુશળતા પ્રાપ્ત કરવી હજી હતી, ગીતમાં એટલે ગાવામાં કુશળતા મેળવવી આવશ્યક ગણાતી... તે ઉપરાંત ચિત્રકલામાં પણ પ્રવીણતા મેળવવી પડતી હતી. આજ જે મુદત કલાઓમાં પ્રાવીણ્ય મેળવવા પ્રયાસો ચાલે છે, તે કલા કવિ બાણના સમયમાં સર્વ કન્યકાઓ પ્રાપ્ત કરતી હતી એટલું જ નહિ, પરંતુ તે કલાઓનું જ્ઞાન આવશ્યક ગણાતું હતું. તેથી દાદંબરીએ આ કલાઓમાં પ્રવીણતા મેળવી હોય તેમાં દાર્ઢ નવાઈ ગણાય નહિ. દાદંબરીએ ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય અને ચિત્રકલામાં નિપુણતા મેળવી હતી એમ આપણે સ્પષ્ટપણે કહી શકીશું.

૧. સંગીતનો પ્રચાર.

આટલી તો સ્ત્રીઓના શિક્ષણની વાત ચર્ચા. સ્ત્રીઓને જ્યારે આ કલાઓના શિક્ષણની આવશ્યકતા કવિ માને છે, ત્યારે પુરુષોની બાબતમાં કવિ શું કહે છે? સ્ત્રીઓને જ આ કલાઓનું શિક્ષણ આવશ્યક હતું, પુરુષોને નહિ? પરંતુ તેમ શી રીતે જાને? પુરુષોને માટે પણ આ કલાઓના શિક્ષણ સિરાય શિક્ષણ અધૂરું મનાતું. ચંદ્રાપીડના વિદ્યાભ્યાસમાં કવિ નીચેના વિષયોની નામાવની ગણાવે છે :—

“ x x x જુદા જુદા વિષયોમાં ચંદ્રાપીડે શિક્ષણ મેળવ્યું.

x x x “ વીણા, વેણુ, મૃદંગ, કાસ્ય, તાલ, દહુરપટ વગેરે વાદ્યોમાં ભરતાદિનાં રચેનાં નૃત્યશાસ્ત્રમાં, નારદ વગેરેનાં સંગીત-શાસ્ત્રમાં x x x અને એવી બીજી કેટલીક કળાઓમાં તેણે મોટી કુશળતા મેળવી.”

અર્થાત્ પુરુષોને પણ સંગીત જેવા હિત્ય, પવિત્ર અને નિર્દોષ વિષયનો, સશાસ્ત્ર અભ્યાસ કરવો પડતો હતો. વાદ્યોમાં વીણા, વેણુ વગેરે વગાડવામાં કુશળતા પ્રાપ્ત કરવી પડતી. સંગીતશાસ્ત્રમાં ભરત તથા નારદાદિ મુનિઓએ રચેલાં પુસ્તકોનો અભ્યાસ કરવો પડતો. ધનવાદ્યોમાં મૃદંગ વગેરે વગાડવામાં દાક્ષિણ્ય પ્રાપ્ત કરવું પડતું હતું. ચંદ્રાપીડે આ શિક્ષણમાં પ્રવીણતા મેળવી હતી, અને તેનું વધુ સમર્થન ‘Hindu Music & the Gayan Samaj’ નામના પુસ્તકમાં પૃષ્ઠ ૬૮ ઉપર નીચે પ્રમાણે આપેલું છે :—

“ Chandrapida, a principal character in Kadambari is said to have learnt music and dancing, and thus qualified himself to be a King.”

અર્થાત્ કાદંબરીના મુખ્ય નાયકને રાજાનું પદ દીધાવવા સંગીતના જ્ઞાનની આવશ્યકતા હતી એમ કવિ જણાવે છે.

સંગીતના પ્રચાર વિષે વધુ વિચાર કરીએ તોપણ એમજ માલુમ પડે છે કે સંગીતનો પ્રચાર ઘણો હતો. માંગલિક, ધાર્મિક તથા અન્ય ઉત્સવોના પ્રસંગે સંગીત શિવાય અધૂરા ગણાતા.

પુત્રજન્મમહોત્સવપ્રસંગે સંગીતનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો, તેનું વર્ણન કવિ પૃષ્ઠ ૬૯ ઉપર નીચે પ્રમાણે જણાવે છે :—

“ x x x નૃત્ય કરતા વિદલ, મૂક, કુન્નર, કિરાન, વામન, ગધિર અને જડ જન તેમની આગળ ચાલતા હતા. x x x વીણા, વેણુ, મૃદંગ, ઠાંસા અને તાલના હાથે અનુસરતી હતી, ધીમે સ્વરે મધુર ગાયન કરતી હતી. x x x x

અર્થાત્ માંગલિક પ્રસંગે સંગીત આવશ્યક ગણાતું, અને સંગીતથી તેઓ આનંદ લેવા ચૂકતા નહિ.

અહીં એટલું જ જણાવતું ઇષ્ટ જાગે છે કે કવિ વીણા, વેણુ, મૃદંગ, ઠાંસા વગેરે વાદ્યોનો જ વારંવાર ઉલ્લેખ કરે છે, અર્થાત્ આ જ વાદ્યોનો વધુ પ્રચાર હોવો જોઈએ. દિલરુખા, સિતાર, સારંગી ઇત્યાદિ વાદ્યોનું સંશોધન ત્યારપછી થયેલું હોવું જોઈએ એમ જણાય છે, કારણ કે અમુક વાદ્યો સિવાય અન્ય વાદ્યોનો ઉલ્લેખ એકે વખતે થયેલો જણાતો નથી. અસ્તુ.

આ ઉપરાંત અન્ય પુરાવા પણ મળી આવે છે. રાજા હર્ષવર્ધનના સમયનો સંપૂર્ણ વિગતવાર ઇતિહાસ રા. શ્રી રી વી. વૈદ્યે પોતાના ‘હિસ્ટ્રી ઓફ મીડીયવલ હિંદુ ઇન્ડીઆ’ (વોલ્યુમ ૧) પુસ્તકમાં સચોટ લખેલો છે. હર્ષવર્ધન રાજાના રાજ્યનો વિસ્તાર કેટલો હતો, તે સમયમાં અન્ય ક્યાં ક્યાં રાજ્યો હતાં, તે સમયના લોકો કેવા હતા, તે સમયના રીતરિવાજો, તે સમયની સામાજિક સ્થિતિ, ધાર્મિક સ્થિતિ, તથા રાજકીય સ્થિતિ કેવી હતી, રાજ્યનીતિ કેવા પ્રકારની હતી, તેમજ તે સમયનું લક્ષર, તે સમયના અગ્રીરહિતારાવો તથા રાજ્યદરબાર એ બધા

વિષે સંપૂર્ણ સર્વામાન્ય હકીકત, યુગના તથા આધાર સાથે તેઓએ જનસમાજ આગળ રજૂ કરી છે. તે પુસ્તક ઉપરથી આગળ આપણે જોઈ ગયા એ હકીકતને વધુ સમર્થન મળે છે.

પૃષ્ઠ ૬૯ ઉપર શ્રી હર્ષના સમયના લોકોના રીતરિવાજનું વર્ણન કરતાં રા. વૈદ્ય જણાવે છે કે :—

" And yet for himself Bāna describes his associates in his young days, as dancers and music teachers, actors and painters, poets and dramatists, servant girls and old women etc. etc. "

અર્થાત્ કવિ બાણની નાની વયમાં તેમના સહાધ્યાયીઓ નર્તનકારો, સંગીતશિક્ષકો, એક્ટરો, કલાકારો, કવિઓ, નાટકકારો વગેરે હતા એમ તેઓ જણાવે છે. એટલે સંગીત, નૃત્યકલા તેમજ સાહિત્ય વગેરેનો ઠીક વિકાસ થયેલો હોવો જોઈએ.

વળા શ્રી હર્ષના સમયની સામાજિક સ્થિતિનું વર્ણન કરતાં રા. વૈદ્ય પૃષ્ઠ ૯૬ ઉપર જણાવે છે :—

" With these exceptions the condition of women was generally very good, they were well treated, and well educated. Rājyaśrī was well versed in various Kalās and Śāstras and was a learned lady. *Nay she was taught singing and dancing (H. E. Page 197)* arts which are now looked down upon as prohibited to respectable women in the Hindu society. Bāna's description of the dancing of the ladies of Sardārs and princes on the joyous occasion of the birth of Harsha is remarkable. Of course the dancing of such respectable women was different from that of public women

and was not open to men to gaze at. And the dancing of men and women together did not exist as may be gathered from the fact that purdah was in force in these days, and hence mixed gatherings of men and women were impossible."

અર્થાત્ આ અપવાદો સિવાય સ્ત્રીઓની સ્થિતિ ઘણી સારી હતી. તેઓને આદ્યસત્કાર અર્પવામાં આવતો તથા તેઓને સારું શિક્ષણ આપવામાં આવતું. * ગણ્યથી વિદ્વાન સ્ત્રી હતા, તેમજ જુદી જુદી કલા અને શાસ્ત્રમાં નિપુણ હતાં. તેમને સંગીત તથા નૃત્યકલા પણ શીખવવામાં આવ્યા હતા, જે કલા ક્ષેત્રમાં દલકી ગણાય છે, અને હિંદુ સમાજની સભ્ય સ્ત્રીઓને તે નિષિદ્ધ મનાઈ છે. દર્પના જન્મદિવસના મહોત્સવ-સમયે સગદાર તથા રાજકુંવરોની સ્ત્રીઓના નૃત્યનું વર્ણન બાણે જે કરેલું છે તે ખરેખર વખાણવા લાયક છે. અલગત આવી સભ્ય સ્ત્રીઓનું નૃત્ય અન્ય સ્ત્રીઓથી જુદું હતું અને તે જોવાનો મનુષ્યોને લાભ મળતો નહિ, અને તે સમયમાં પુરુષો તથા સ્ત્રીઓનું ભેગું નૃત્ય બાગ્યે જ થતું, ઠારણ કે તે સમયમાં પડદાનો રિવાજ હતો.

આ ઉપરથી એટલું સ્પષ્ટ થાય છે કે સ્ત્રીઓને પણ મંગીત શીખવવાની ફરજ હતી. શિક્ષણનું ને એક આવશ્યક અંગ હતું. વળી નૃત્યકલા, ચિત્રકલા તથા સાહિત્ય એ સર્વનો અભ્યાસ તેઓ કરતાં હતાં. સંગીતની ખરી મહત્તા તેઓ સમજતાં હતાં, તેથી જ તેને યોગ્ય સ્થાન આપવામાં આવ્યું હતું. ક્ષેત્ર જો કે સંગીતનો પ્રચાર થતો જણાય છે, પરંતુ તે હજી શોખનો વિષય ગણાય છે, શિક્ષણનું તે આવશ્યક અંગ હજી મનાતું નથી, ઠારણ કે શાળાઓ, કોલેજો તથા વિશ્વવિદ્યાલયોમાં તેને હજી યોગ્ય સ્થાન અપાયું નથી, અને ખરેખર ત્યારે સંગીતને શાળાઓ તથા કોલેજોમાં શિક્ષણના એક અંગ તરીકે સ્થાન મળશે, ત્યારે જ સંગીતનો ઉદ્ધાર થશે; પરંતુ તે સ્વિસે હજી દૂર હોય એમ જણાય છે.

હવે આપણે આગળ ચાલીશું શ્રીહર્ષે પોતાના સમયના કેરા વિભાગ પાડેલા હતા, તેનું નર્ણન કરતા ગા રૈલ પૃષ્ઠ ૧૫૨-૧૫૩ ઉપર નીચે પ્રમાણે લખાવે છે—

“ The Smritis direct the king to divide his time for convenience of business into three portions one devoted to dispensation of justice one to administration and the *third to his own recreation and pleasure* Harsha followed this practice most scrupulously as Hiuen Tsang has recorded, and his times were most punctually observed Drums and conches announced to the public what the king was doing at any particular time

Some sounding instruments were looked upon as royal : & to be used by kings only These instruments are described as five in number in the epithet સમચિગત પચમહાશબ્દ which usually occurs in inscriptions as applied to kings and even Samantas or feudatory chiefs (See corp Ins p 294) and the instruments are stated to be the Sringa or horn (trumpet), the Rammata (tambour) Sankha (conch), Bheri (kettle drum) and Jayghanta (gong) But it seems they are mentioned in the following line of Bāna

‘ રત્નપદ્મે નદલાન્વીકે ગુજ્જતકુચ કૂજ્જતસાહલે શબ્દાયમાને શહે
(H C P 275)’

The Patraha or drum and the Sankha or conch were of course prominent and are easily recognisable x x x We may well imagine the importance of royal drums and conches in those days when cannon had no existence

અર્થાત્ રમૂતિ રાગને દિવસના ત્રણ વિભાગ પાડવા આજ્ઞા કરે છે; પ્રથમ વિભાગ ન્યાય અર્પવામાં ગાળવાનો, બીજો રાત્ર્ય દારબારમાં અને ત્રીજો વિભાગ આનંદ અને ગમતમાં વિતાવવાનો. ક્યુએન મેન્ગના જણાવ્યા પ્રમાણે હર્ષ ગગન આ પ્રથા ચિવટાર્થથી પાળતા હતા. રાગ અમુક સમયે શું કરે છે તે દોલક નથા શંખના નાદોથી લોકોને જણાવવામાં આવતું કેટલાક વાદ્યો ગગનના અધિકારમાં જ માનવામાં આવતાં, અર્થાત્ રાગ જ તેનો ઉપયોગ કરી શકતા. આ વાદ્યો પાંચ ગણાવવામાં આવેલાં છે. અને પંચમહાશબ્દમાં તેનો ઉલ્લેખ વારંવાર કેટલાક શિલાલેખોમાં કરવામાં આવેલો છે. આ વાદ્યો શૃંગ (trumpet), રમ્મટ અગર તંબુર (tambour), શંખ (conch), બેરી (kettle-drum), અને જયધંટ (gong) જણાવવામાં આવે છે. ખાણે હર્ષચરિતમાં તેનો ઉલ્લેખ કરેલો છે, તેઓ આ વાદ્યો પટલ (દોલક) નાન્દીક, કુંજ, દાદલ અને શંખ હતાં એમ જણાવે છે, પરંતુ નાન્દીક, કુંજ અને દાદલ કેવી જાતનાં વાદ્યો હશે તે કહી શકાય નહિ.

આવા અનેક પુરાવાઓ મળી શકે તેમ છે, પરંતુ બાણનાં સર્વ પુસ્તકો, તેમ જ શ્રી હર્ષવર્ધન (રાગ જોઓ પોને પણ કેવિ હતા તેમણે) લખેલાં પુસ્તકોમાંથી તે સમયના સંગીતની સ્થિતિ વિશે વધુ પુરાવા મળી શકે તેમ છે. આવાં સર્વ દૃષ્ટાંતો રજૂ કરવાં ઇષ્ટ ધાર્યાં નથી, છતાં આપણા વિષયને જોઈ એ તેટલું સમર્થન મળ્યું છે એમ હું માનું છું.

આ સર્વ હકીકત ઉપરથી બાણના સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિશે નીચે પ્રમાણે અનુમાનો સફળે થઈ શકે એમ છે :—

(૧) સર્વને સંગીતકલાના શિક્ષણની આવશ્યકતા જણાઈ હતી. સ્ત્રી તથા પુરુષો, રાજાઓ, રાજકુંવરો તેમ જ રાજકુંવરીઓને સંગીતનું શિક્ષણ ધણું આવશ્યક ગણાતું હતું.

(૨) સંગીત ઉપરાંત નૃત્ય અને વાદ્ય એ કલાઓ પણ શીખવી જરૂરી મનાતી હતી

(૩) સંગીત સિવાયનુ શિક્ષણ અધૂરું ગણાતું હતું. અભ્યાસક્રમના જ એક અંગ તરીકે ગોઠવાયલું સંગીતનું જ્ઞાન તે સમયમાં ધણા ઉચ્ચ દરજ્જાનુ હોયું જોઈએ.

(૪) સંગીતનો પ્રચાર પણ તેને લીધે ધણો થયેલો હોવો જોઈએ. જનસમાજ સંગીતમાં સમજ ધરાવતો અને ધણો રસ લેતો હોવો જોઈએ, નહિ તો સંગીતને જે સ્થાન અર્પવામાં આવ્યું છે, તે સ્થાન તેને અર્પવામાં આવ્યું ન જ હોત.

(૫) ગગ, રાગિણીઓ, તાલ, સ્વર, શ્રુતિઓનું ધોરણ અસ્તિત્વમાં હતું. સંગીતનો શાસ્ત્ર તરીકે અભ્યાસ કરવામાં આવતો એટલું જ નહિ, પરંતુ સંગીતને શાસ્ત્રની ગણના અર્પવામાં આવી હતી. સર્વ ભાંગવિક પ્રસંગે સંગીતનો ઉપયોગ આવશ્યક ગણવામાં આવતો હતો. રનાનાદિ અન્ય ક્રિયાઓ, તેમજ ધાર્મિક ક્રિયાઓમાં સંગીતનું સ્થાન ઉચ્ચ હતું. સંગીતથી મળતો આનંદ એના લોકો કદી ચૂકતા નહીં. નૃત્યાદિ પ્રયોગો અસ્તિત્વમાં હતા સંગીતની જાદુઈ અસર તેઓ દરદર્શકે અનુભવતા.

(૬) વળા વાદ્યોમાં વીણા, વેણુ, મૃદંગ ઇત્યાદિ વાદ્યોનું સૂચન પારંપર થતું જોવામાં આવે છે, અર્થાત્ તે વાદ્યો વગાડવાના નિયમો તથા તેના ઉત્તમ ખજાઈઓ અસ્તિત્વમાં હોવા જોઈએ. ઉત્તમ નૃત્યકારો તથા સંગીતના ઉસ્તાદો તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હોવા જોઈએ. નૃત્ય તથા સંગીતના શિક્ષકોનો પણ તોટો ન જ સંભવે.

આટલા ટૂંકા વિવેચનથી મહાકવિ જાણના સમયની સંગીતની રીતિ વિશે આપણને સદજ ખ્યાલ આવ્યા વિના રહેશે નહિ. તે સમયમાં સંગીતની રીતિ ઉચ્ચ હતી, તેનો પ્રચાર સાર્વત્રિક હતો, તથા તેને યોગ્ય રથાન અર્પવામાં આવ્યું હતું. આર્યવર્તના સંગીતના આવા જાડો-જલાલીના સમય તરફ દૃષ્ટિ ફેરવતા સંગીતપ્રિય સજ્જનોને સાર્વજનિક અર્પણની લાગણી થયા વિના શી રીતે રહે ?

ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન અને તેની વિશિષ્ટતાઓ

પ્રાન્તીય અસ્મિતા સારી કે ખોટી એ એક નોખી ચર્ચાનો વિષય બની રહે છે. રાષ્ટ્રના, આંતરરાષ્ટ્રના, વિશ્વના મંચ'ધેા ગુંથાવાની જ્યાં વાતો થતી હોય ત્યાં આ સૂર જરા એસૂરો લાગે, પરંતુ વિશ્વજંધુત્વની વિશાળ વાનો છતાં વ્યવહારમાં પ્રાન્તીય અસ્મિતા હંમેશાં અને પગસે અનુભવાતી હોય છે. એ ભાવનાનો સંચાર કુદરતી ચર્મ મચેશે જણાય છે. પ્રાન્ત પ્રાન્તની રહેણીકરણી, રીતરિવાજ, ભાષા, વિચાર, એ બધું જુડું નથી હોતું? તો પછી તેની આસપાસ જુડું સાહિત્ય, જુડું સંગીત, અને જુદી દલા નિર્માણ થાય એમાં શી નવાઈ? અને એમાં વાંધો એ શો?

આ દૃષ્ટિએ ગુજરાતના સંગીતને આપણે અવલોકવું રહ્યું, અને તેમ કરતાં પ્રથમ પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે સંગીતના ક્ષેત્રમાં ગુજરાતમાં પહેલાં સંગીત અસ્તિત્વમાં હતું કે નહિ, અને હતું તો તે ક્યારથી અને તે કેવા પ્રકારનું હતું અને હાલની સ્થિતિ કેવી છે તે બદલનો તેમજ ગુજરાતનું કહેવા જેવું ખાસ વિશિષ્ટ પ્રકારનું સંગીત કાંઈ છે કે કેમ, અને ગુજરાતે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે તે વિષે વિચાર કરીએ.

શરૂઆત કરીએ તે પહેલાં એક એ ખ્યાલ પણ રપષ્ટ સમજી લેવા જેવો છે કે ગુજરાત એટલે અત્યારની ભૌગોલિક સીમાઓથી પરિબદ્ધ થયેલો પ્રદેશ. બાળાવાર અલગ પ્રાંતો રચાશે અને નક્કી થશે ત્યારની વાત ત્યારે છે, બાકી અત્યારે તો ગુજરાતમાં મદારાષ્ટ્રીઓ, મુસ્લિમો અને

પારસીઓ— સૌને સમાવી શકાય તેમ છે. તેમજ કૃષ્ણ અને કાલિયાવાદને ગુજરાતથી અલગ ગણવાની પ્રથા છે નેને આપણા આજના વિષય પૂરતી તિલાંજલિ આપીશું તો તે અનુચિત નહિ ગણાય.

વળી સંગીત એટલે માત્ર ગીત જ નહિ પરંતુ ગીત, નૃત્ય અને વાદ્ય એ ત્રણે મંગીતનાં જ અંગ હોવાથી આ ત્રણે અંગોનો આપણે વિચાર કરવો જોઈએ.

(૧) પ્રથમ આપણે ગીતનો વિચાર કરીએ.

એના વિચારમાં કેટ કેટલાએ વિચારોનો સમાવેશ થઈ જાય છે? એ ગીતનો ગુંજારવ રહ્યો ક્યાથી? ફેલાયો ક્યાં ક્યાં, વિદસાઓ કાણે કાણે, અને ગુજરાતનો કાળો એમાં ક્યાં નજરે ચડે છે તે વિષે વિચાર કરવો જોઈએ.

ગીત માત્ર રણુકી જિહ્વું છે સામવેદના મંત્રોચ્ચારના ધ્વનિમાંથી. પૃથ્વી ઉપર ગાનનો અવતાર થયો સામવેદના મંત્રોચ્ચારમાંથી. આ મંત્રો યજ્ઞ તેમજ માંગલિક પ્રસંગે ગાવા માટે રચવામાં આવેલા હતા. આપણા સંગીતનું ઉત્પત્તિસ્થાન સામવેદ છે. તેમાં આ મંત્રોને અમુક નિર્ણીત ટરેલી પદ્ધતિએ જ ગાવાના હતા. ક્યો શબ્દ કેટલો લંબાવવો, અને તે ક્યા રચરમાં ગાવો તે જાદુ નોટશન પ્રચલિત હતું. અઘનન સંગીત-શાસ્ત્રમાં જે નોટશનપદ્ધતિ છે તેનું આ પ્રથમ ઉદ્ગમસ્થાન છે. એ વેદકાલીન સંગીતનો ઇતિહાસ, તેની ખૂંટીઓ, તેની ગાનપદ્ધતિ, તેનું નોટશન, એ સૌ અલગ વિચાર માગી લે છે, અને તેની દ્રષ્ટીકત આગળ આપેલી છે, પરંતુ આજના વિષય પૂરતું આપણને એટલું જ જાણવું જસ યશે કે વિશ્વના આ પ્રાચીનતમ સંગીતને ગુજરાતે આજ સુધી સાચવી જાળવ્યું છે. નર્મદાકાનારે આવેલા ચાણોદ-કરનાળી જેવા ગામમાં આવા સામગાન કરનારાઓ થોડાં વર્ષ અગાઉ મોત્યુદ હતા. આજ પણ કેઈ દશે અને પેટલાદના વેદમૂર્તિ કેસરભાઈ ગોપાળભાઈ ત્રિવેદી વેદગાનમાં આજ પણ પ્રવીણ છે અને દયાત છે.

કાશીઆચાર્યના એક સામ ગાનાર શાસ્ત્રી રેવાશંકર બે. ત્રિવેદી કાલ પશ્ચ દક્ષિણમાં જઈ નામના મેળવી આવ્યા છે. આ પહેલાં નર્મદાની ખીણની સંસ્કૃતિ હતી એમ ધતિવાસ કહે છે.

નર્મદાખીણની સંસ્કૃતિનો આમાં કાળો નાનોસૂનો નથી. નર્મદા-સંસ્કૃતિની ઉત્પત્તિ એ ગુજરાતનું મધ્યખિંદુ કહેવાય, અને જ્યાં જ્યાં સંસ્કૃતિ હોય ત્યાં ત્યાં સંગીતનું અસ્તિત્વ ન હોય એ કેમ બને ? અને દેશની સંસ્કૃતિનું માપ પણ દેશની સંગીતની સ્થિતિ જ બતાવી આપે છે ને ? અને જે પ્રજા આજ દિન સુધી પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાકી છે તે પ્રજામાં સંગીત ન હોય તે કેમ બને ?

આ વેદકાળના સંગીતની વાનાવરણ્યમાં અસર ઉપબળવવાની શક્તિ હતી, કારણ કે જે ઇચ્છાથી યજ્ઞો કરવામાં આવતા હતા તે ઇચ્છા આ મત્રો-અચારદ્વાગ પગિપૂર્ણ થતી હતી, અને દેવો પ્રસન્ન થતા. આવા સામગાન કરનાર સંગીતકારો હતા, પરંતુ હવે યજ્ઞયાગાદિનું મહત્ત્વ ઘટતું જતું હોવાથી, તેમજ જમાનાના નવીન રંગદગ્ધને અનુસરીને આ વારસો વિલીન થતો ગયો છે.

વેદકાળ પછીના કાળ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ તો મદ્દાબારન અને રામાયણના સમયમાં પણ ગુજરાતે સંગીતના ક્ષેત્રમાં મહાન ફાળો આપેલો છે, અને આ મહાન ભાગ વિશ્વવંદ્ય રસમૂર્તિ શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને ભજવેલો છે એમની પાઠ્ય સંગીતની આખી સૃષ્ટિ ગ્યાયથી પડેલી છે. એમણે ક્ષાત્રિકામાં નિવાસ કરી આપણા આઘ મહાગુજરાતી બની ગુજરાતને સંગીતસંમૃદ્ધ કર્યું છે. તેમણે વળી સંગીતના ક્ષેત્રમાં એક સ્વતંત્ર 'મત' (School) રચાવેલો છે, એટલે તેઓ એક મહાન સંગીતાચાર્ય હતા અને ગીત-વાદ્ય તેમજ નૃત્ય એ ત્રણે પ્રકારના સંગીતમાં તેમણે ઘણો મહત્ત્વનો ફાળો અર્પેલો છે શ્રીકૃષ્ણ જેના વ્યક્તિ તરીકે મહાન હતા, તેવા તેઓ એક સંગીતકાર તરીકે પણ મહાન હતા એમનું સંગીત એટલે સંગીતની

તન્મયતા અને તેઓ એવા તત્ત્વદાર બની જતા કે તેની અસર શ્રોતાજનો ઉપર ઘણી જ થતી. એમની જાંસરી તો શ્રોતાજનો, ગોપીઓ નેમજ પશુપક્ષીઓને પણ ગાંત બનાવી દેતી અને અદ્ભુત, પવિત્ર વાતાવરણ ઉપરિચિત થતું. એટલે જે સંગીતદાર અગર કલાકાર પોતાના વિષયમાં તદ્દક્ષીન અને તની અસર શ્રોતાજનો ઉપર થયા વિના કેમ રહે ?

આ મહાન ગુજરાતીએ વળી સંગીતના ક્ષેત્રમાં બીજી વિશિષ્ટતાઓ દાખલ કરેલી છે :—

(૧) સમૂહસંગીત, (૨) રાસલીલા, (૩) નૃત્ય.

આ વિશિષ્ટતાઓ—એ શ્રીકૃષ્ણનીવા સંગીતનો પ્રકાર છે—અને તે ગુજરાતને વેદાંત પંચીના સમયમાં સંગીતના ક્ષેત્રમાં અનેખુ રથાન અપાવડાવે છે.

તેમની રાસલીલા—એ આ નૃત્યકલા તેમજ આપણા હાલના ગરમાઓનું ઉત્પત્તિસ્થાન ગણી શકાય. આ ગરમા આજદિન સુધી આપણે સાચવી ગએલું એક મહાન અણુમોલું ધન છે, અર્થાત્ આપણા મહાન સંગીતાચાર્ય સમૂહગીત, રાસ, ગરબા તથા નૃત્યકલામાં મહાન ભાગ ભજવેલો છે અને ગુજરાત આ પ્રકારના સંગીતના ક્ષેત્રમાં ખૂબ અગ્રસ્થાન ભોગવે છે. ગુજરાતમાં ગુજરાતની આ વિશિષ્ટતા ચિર કાલ સુધી ટકી રહેના સન્નિધી છે. એટલે એક વ્યક્તિની આસપાસ આટલું યથુ સંગીત રચાવા પામે અને ગવાય તેમાં શું આશ્ચર્ય ?

આ રાસ અને રાસમાંથી જન્મેલી ગરબાપદ્ધતિ એ ગુજરાતનો મહા-વિશિષ્ટ પ્રકાર નોંધાવી શકાય તેવો છે અને આ ગરબીઓએ સંગીતનો સંદેશો અને આનંદનીવડો ગુજરાતના શહેરે શહેરે અને ગામડે ગામડે પ્રગટાવેલો રાખ્યો છે. આ એક મહાન આનંદનો અને અભિમાન લાઇએ તો અભિમાન લેવા જેવો પ્રસંગ છે.

રાગિણીઓ વિશે સૂચન કરેલું છે. એટલે સંગીતનો પ્રચાર તેમજ સંગીતની સ્થિતિ વિશે આપણને સદગ ખ્યાલ આપ્યા સિવાય રહેશે નહિ.

વળા વિક્રમ રાગના કવિરત્ન મદાકવિ કાલિદાસ તથા તે સમયના તથા ત્યાર પછીના મદાન મંદકૃત કવિઓ નગ્દ દષ્ટિ કરીએ તો જણાય છે કે તે સમયે મંગીતની ગ્થિતિ અને પ્રચાર સારો હતો, એટલે મંગીતની ઉત્પત્તિ વિશે વધુ પુષ્ટિ મળે છે. આ ઉલ્લેખની નગરી તે ગુજરાતનાં પડોશમાં જ રહેવાય. એટલે ગુજરાતમાં પણ મંગીતની સ્થિતિ તેવી જ હોય એમ કહીએ તો તે ખોટું રહેવાશે નહિ.

આ સમયમાં કાલિદાસ કવિના પુસ્તકો ઉપરથી જણાય છે કે મંગીતની દરીદ્રાર્થ એ થતી. દરેક અમીરઉમરાવને ત્યાં મંગીતશાળા સારુ એક રત્ન ત્ર હોય રાખવામાં આવતો હતો જ્યાં મંગીત શાસ્ત્રીઓ મંગીત શીખવતા હતા, અને સ્ત્રીઓને પણ મંગીત તેમજ નૃત્ય શીખવાનું આવશ્યક મનાતું હતું. એટલે ગુજરાતમાં પણ આ સમયમાં તેવી જ ગ્થિતિ હોય એમ માનવાને કારણ રહે છે.

ત્યાર બાદ સોલંકીવંશનો સિતારો અમકે છે. તે વંશના રાગઓએ સાહિત્ય અને દક્ષા, તેમજ સ્થાપત્યને ખૂબ વિકસાવ્યું. આ સોલંકી વંશ દિલ્હીમાં પ્રતિષ્ઠિત બનેલો હતો. તેમાં સિદ્ધરાજ જયસિંહ, કુમારપાળ અને યતિ હેમચંદ્રનાં નામો ઇતિહાસમાં અમર રહેશે. તેઓ દક્ષા તેમજ વિદ્યાપ્રેમી હતા, અને મદાસમર્થ હતા, અને જે ગાનઓ સ્થાપત્યના ઉત્તમ નમૂનારૂપ રુદ્રમાળ, તથા સદસ્યલિંગ તળાવ જેવા તત્ત્વાવે બંધાવે, પુસ્તકાલયો સ્થાપે, અને વિદ્વાનો તેમજ ડાકારોને ઉત્તેજન આપે તે સમયમાં મંગીતને ઉત્તેજન ન મળે એ કેમ અને ? જૈન તેમજ બ્રાહ્મણ કવિઓના રાસપ્રશસ્તિનાં કાવ્યોમાંથી પણ મંગીતનો પરિચય સારા પ્રમાણમાં ખીલી નીકળેલો જણાય છે. મોમનાથ મદાદેવમાં તેની જાહેરાતોની પ્રમંગે નૃત્યગાન થતાં હતાં, એટલે ગુજરાતમાં

મંગીને મંદિરોમાં પણ પ્રવેશ કરવા માંગ્યો હોય એમ જણાય છે, અને એ પ્રવાદ આજદિન સુધી અખંડિત ચાલુ રહ્યો છે. મંદિરોમાં સાંપ્રદાયિક મંગીતની ધૂન એ પણ મુજગનની વિશિષ્ટતા તરીકે આદેખાવી શકાય તેમ છે.

મદાકવિ કાલિદાસ માટે જેમ કહેનાય છે કે તેમણે ખીનું કાંઈ પણ લખ્યું ન હોત, માત્ર અભિજ્ઞાન શાકુંતલના ચોથા અંકના વિશ્વ-વિખ્યાત બનેલા ચાર સ્તંકો જ એમણે રચ્યા હોત, તોયે જગતના મદાકવિઓમાં તેમણે પોતાનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હોત, તેમ બકતકવિ નરસિંહ મહેતા માટે પણ આપણે કહી શકીએ કે એમણે ખીનું કાંઈ પણ લખ્યું ન હોત, અને માત્ર પ્રભાતિયા જ રચ્યા હોત તોયે ગુજરાત સાહિત્યમાં તમનું અગ્રસ્થાન કાયમ જ રહ્યું હોત પરંતુ દુઃખદ નોંધ એ સેવી પડે છે કે વીસમી સદીની સંગીત આવમને તેનું આ અંગ વિકસાવવાની જરૂર કે નવગણ જેવું કાંઈ જાસતું નથી !

અર્થાત્ નરસિંહ મહેતાએ બજનો, પદો, કીર્તનો તથા પ્રભાતિયાં એ સંગીતના સર્વ પ્રકારો ખીવવી જાણ્યા છે. પરંતુ આ પ્રકાર સંગીતમાં “હજવા” તરીકે જાણખાવી શકાય; જો કે તેને હજવો પ્રકાર શી રીતે કહી શકાય એ એક પ્રશ્ન છે. જે બકિતરસની તત્ક્ષીનતા મનુષ્યને ઉચ્ચ પ્રદેશમાં લઈ જાય, તેના હૃદયને આનંદ, અનુપમ શાંતિ તેમજ સ્થિરતા અર્પીતી હોય તેને હજવું સંગીત શી રીતે માની શકાય ? વળી નરસિંહ મહેતાનાં બજનો “વૈષ્ણવ જન”નું બજન મદાત્માજીએ અપનાવી તેને અમર બનાવી દીધું છે, અને આવાં બજનો ખીનું ઘણાં છે. આમ સંગીતના ક્ષેત્રમાં નરસિંહ મહેતાએ ગુજરાતની અસ્થિમાની અનોખી બાન પાડી છે; એટલું જ નહિ, પરંતુ તેઓ પોતે મહાસમર્થ સંગીતાચાર્ય હતા એ વાતની પણ ઇતિહાસ આપણને પુરાવાસદ સ્મૃતિ જગાડી આપે છે. (જાતિજનોએ તેમને નાહવાને સારુ ઊકળતું પાણી આપ્યું અને ઠંડકી કરી કહ્યું કે હવે જોડાવો તમારા ભગવાનને કે તે વરસાદ લાવી પાણી ઠંડું બનાવે. મહેતાજી તો હંગેશ બકિતમાં જ તત્ક્ષીન રહેતા. તેમણે મહ્દારના સૂર આજ્ઞાપી વરસાદ આણ્યો અને પાણી શીતળ કર્યું ! નરસિંહ મહેતાને વળી કાંઈ નાણાં બીડ પડેલી ત્યારે કેદાર રાગ ઘરેણે મુકી તેમણે પોતાની

નાચ્યાબીડ ભાગેની હતી અને એ જ કે ૧૨ ગગ ગાર્ભગરાનને પ્રત્યક્ષ
 રી હાર પડેગવી અગ્નિપરીક્ષામાથી તરી પાડ ઉતર્યા હતા") આ
 ઇતિહાસને પાત્રે નોંધાયલા અમર પ્રમગે પ્રાઈ ભવ્ય પ્રતીતિ જાગ્રત રૂ
 છે મહેનાજીનુ મંગીતજ્ઞાન કેમલુ અગાધ હશે ? અને ગુજરાતમા તે સમયે
 મંગીતની દીપ્તિ કેટલી ઝળદળતી હશે ? સામાન્ય જનસમાજ પશુ મંગીત
 નુ મૂલ્ય ન કેટલુ ગધ અધિ- જગતી રશે ? ને સિરાય રાગને વગણે કેણુ
 રામે ? હિન્દુમા અમર વિશ્વભગમા ઇતિહાસે ગગ ધગણુ મૂનયાનો અને
 તનાર્યા પ્રત્યક્ષ નાચ્યાબી ભાગ્યાનો ગીજો દાખના નોંધ્યો હોય તેણુ
 જાણમા નથી આ એ- જ ૧૨ ૧૭૧૮ ગુજરાતને સંગીતઉત્પત્તિના
 શિખરે જઈ ખેસનાનો અધિના અર્પ છે

સંગીત ખરું? જેમાંથી ક્યું સંગીત ઉચ્ચ, અને ક્યું શાસ્ત્રીય? જે ગાના અરોના આવાપથી વાતાવરણમાં તેની અસર થઈ શકે તે રાગના સ્વરો યથાર્થ રીતે ગવાયા કહેવાય? કે જે ગમે શાસ્ત્રીય ગીતે સંગીતશાસ્ત્રના નિયમાનુસાર ગવાય—છતાં વાતાવરણમાં તે સ્વરો અસર ઉપજાવી ન શકે તે સ્વરો શુદ્ધ શાસ્ત્રીય રીતે ગવાયા કહેવાય? આ પ્રશ્નનો નિર્ણય કરનારો વાચકવર્ગ ઉપર જ છોડવો છું.

હવે આ સૈકો વટાવી આપણે આગળ ચાલીએ તો તેમાં પણ શુદ્ધગાનનું અર્થસ્પર્શ જગએ હૃદય જેવામાં આવતું નથી શુદ્ધગાતે મદાન સંગીતકાર પણ ઉપજાવ્યો છે. જૈનુ બાવગ જેવો મસ્ત, ધૂની અને મદાસમર્થ સંગીતશાસ્ત્રી તે વખતે શુદ્ધગાનના આગણે જગમગી ગ્લો હતો. આપાનેની ચમત્ક્રી કીર્તિમાં તેનો ચમકારો આજે તેજ પાડી ગ્લો હતો. જીવન અને સંસારની લાપરવાહી દાખવતા એ સંગીતધૂની જૈનુનું માન લોકોમાં અપૂર્વ હતું. ધણી સંગીતશાસ્ત્રીઓની જોડે હરીકાર્ષમાં બિતરી તેમણે પોતાનું શ્રેષ્ઠત્વ પૂરવા ક્યું હતું. તેઓ જાતે નાગર બ્રાહ્મણ હતા, અને તેમનું નામ વૈગનાથદાસ હતું. તેઓ બજનો બનાવતા અને ગાતા હતા. તેમણે એક બજનોનું પુતક પણ લખેલું છે. એમનું સંગીત ધણી જિંવા પ્રદારનું હતું. તેમનું સંગીત વાતાવરણમાં અઘોષિક અસર ઉપજાવતું હતું. વડેના નીર ચંબી જળ, સુસવાટા કરતો પવન સ્થિર થઈ જળ, ચેતનવંતાં પ્રાણીઓ ચિત્રવત્ બની તેમની સન્મુખ જડાર્થ રહે—એવો એમના સંગીતનો પ્રભાવ હતો. જ્યાં એવી કહેવાતી આરી છે કે બા-શાદ હુમાયુએ આપાનેર સગર રી આપાનેરી-ઓની સામુદાયિક કલવનો હુકમ કર્યો હતો. લોકો ગાબગ બની પોતાની જિંદગી જાળવના આમતેમ નાસબાગ કરી ગ્લો હતા. જૈનુને આ હુકમની પરવા ન હતી. એમના કંઠમાંથી તો સંગીતના સૂર હલવાએ જ જતા હતા, અને એ સુમધુર સ્વરોએ એવો તો ચમત્કાર સર્જ્યો કે કૈતલ કરવાઉગામેલા હાથમાંથી તલવાર તેનું કાર્ય કર્યો વિના નીચે સરી

પડતી. જે સૈનિક તત્તવાર લઈ હુકમનો અમલ કરવા સામે આવતો તે એકદમ શાંત બની સ્થિર થઈ જતો. આ વાત બાદશાહના કાને પહોંચી. બૈજુને બાદશાહના સાન્નિધ્યમાં લાવવામાં આવ્યો. બાદશાહે તેમની પ્રસાદીનો આસ્વાદ લેવા ઠંઠા દર્શાવી. બૈજુને “બેટ્રાહિન્ડ મ્યુઝિક”ની જરૂર ન હતી. તેમણે સંગીત શરૂ કર્યું. એમની તુબી અને કંઠ એ બેમાંથી એવું મુંદર રસનિર્જગતું સંગીત નીકળ્યું, અને વાતાવરણમાં તેની એવી તો અસર થઈ કે બાદશાહ પણ મુગ્ધ બન્યો, અને અત્યંત ખુશી થયો અને બૈજુને માગે તે વરદાન આપવાની તત્પરતા બતાવી. બૈજુ પણ કેવો મદાન આત્મા! કેવો સરકારી અને પવિત્ર જીવ! એણે માગ્યું ચાંપાનેરીઓનું અભયદાન. બાદશાહે પણ વિનાસકાંચે તે અભયદાન અપ્યું અને ચાંપાનેરવામાંથી શાંતિ મળી. જે ગુજરાતે આપો એક સંગીતકાર આપ્યો છે, તે ગુજરાત સંગીત-વિદોષ્યું કેમ દહી શકાય? આ સમયે ગુજરાત સંગીતની પરાકાષ્ટાએ શું નહિ પહોંચ્યું હોય? હા, આપણે બીજાઓના નામ જાણતા નથી પરંતુ ગુજરાતમાં સંગીતદારો તે સમયે હોવા જોઈ એ એમ દહેલું બરાબર થશે. ચાંપાનેરના ખાપરા ઝવેરીઓની સ્મૃતિ એમની મહેસાતોના ખંડિયેરમાં દટાઈ ગયેલી દેખાય છે પરંતુ બૈજુની સ્મૃતિ આજ આટલે વધે પણ આપણાં રોમાંચ ખડાં કરે છે.

હવે આપણે આગળ ચાલીએ. આ જમનો અકબર બાદશાહનો હતો. તે સમયે આખા હિંદુસ્તાનમાં સંગીતનો સુવર્ણ યુગ હતો. સંગીતનો ક્રાંતિબાણ તે સમયે મધ્યાહને ઝગમગનો હતો. તે સમયે ગુજરાતમાં પણ સંગીત ક્રાંતિના શિખરે હતું. અકબર બાદશાહના દરબારમાં સંગીતરત્ન તાનસેન સંગીતની ઉત્કૃષ્ટતાનું સીમાચિહ્ન હતા. તેમણે સંગીતમાં જે સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી હતી તે અગ્નેય અને અદ્વિતીય હતી. સંગીતમાં ‘તાનસેન’ એ ઇલા શબ્દ સમાન હતા. તાનસેન ઉપરાંત તે સમયના ગુજરાતી સંગીતશાસ્ત્રીઓમાં રાગ ખીરબલ અને રાગ માન-

સિદ્ધતાં નામો “આઈની અફગરી”માં આપેલાં છે. નેઓ મદાન સંગીત-
 ગાત્રીઓ દતા. ગાન ખીચતનું જન્મસ્થાન જાણ્યામાં નથી પરંતુ
 રાગ માનસિદ્ધ તો ગ્વાલીઅરમાં દતા. એ પ્રદેશ તો ગુજરાતનો પડોશનો
 જ પ્રદેશ ગણી મનાય. તાનમેન પણ ગ્વાલીઅરમાં દતા એમ ઇતિહાસ
 જણાવે છે; એટલે ગુજરાતમાં પણ આવા મદાન સંગીતાચાર્યોની અસર
 પડોએથી દતી એમ ઠીકે તો ખાતુ નથી. આ બધા ગુજરાતીઓએ
 સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર પોતાના અસીદ્ધિદ્રાણુનો પરિચય આપણને આપ્યો
 છે. તો શાસ્ત્રીય સંગીતથી ગુજરાત અલિસ દતુ તેવું શી રીતે ઠીકી
 શકાય? અને દીપક દાઝ્યા તાનમેનને વડનગરની બે નાગર કન્યકાઓ
 જેના નામ “તાના અને રીરી” જણાવાય છે એ કન્યકાઓએ જ
 મહદાઝ ગાર્ડ જાનિ અર્પી દતી ને? અને તે ગુજરાતી બહેનો દતી ને?
 અને જે પ્રદેશની બહેનો આની અમામાન્ય સિદ્ધિને વરેલી હોય તે
 પ્રદેશ સંગીતના ક્ષેત્રમાં કેટલો બધો અગ્રગણ્ય ભાગ બજાવતો હશે તે
 કદપણ શુ મુશ્કેલ છે? અને જે ગુજરાતમાં આવા સ્ત્રીગનો હોય તે
 ગુજરાતે સંગીતમાં ઘણો મદાન ફાળો આપ્યો છે એમ કેમ ઠીકી શકાય
 નહિ? અને તે સમયમાં સંગીતનું શિક્ષણ જે કંવામાં આવતું ન હોત
 તો આવા સ્ત્રીગનો અને આની મદાન સિદ્ધિઓ શી રીતે પ્રાપ્ત થઈ
 શકી હોત? વળી અત્રે એક મદતની ખીના જણાવવી જોઈ એ તે એ કે
 આ “તાના અને રીરી” એ બે કન્યકાઓ તાનમેન દીપકથી દાઝેલાં
 છે તે તેમને જેતાં યગબર જ પાગખી શક્યાં દતાં. આ સંગીતના
 જ્ઞાનની પરાક્રાંતિ ઠીકી શકાય. દીપકથી દાઝે શી રીતે અને અમુક
 મંગીતકાર દીપકથી દાઝેલાં છે એ જાણવું શી રીતે અને તેની મહદાઝથી
 શાંતિ થાય શી રીતે? આ બધા પ્રશ્નો વિચારવાયોગ્ય, અને સરોધન
 કરવાયોગ્ય છે. હવેના સંગીતકારો આ વિષયનું સરોધન હજી એવી
 ધર્યાથી હવે આપણે આગળ ચાલીશું. (વળી ગુજરાતે રાગોમાં પણ
 થોડા ઉમેરો કરેલાં જણાય છે. ગુર્જરી (ટાડી), ખંભાવતી અને

મોગ્દ આ ગગો ગુજરાને સંગીતના ચગ્ધે ધરેલા છે. વળી વેરાવળ ઉપરથી ખીજારણ અને ખંભાવતી ઉપરથી ખમાય એ હાઠ ઉત્પન્ન થયાનું માનવામાં આવે છે.)

દવે ગુજરાતના મદાકવિ પ્રેમાનંદના સમય તરફ દષ્ટિ ફરીએ તો જણાય છે કે મદાકવિ પ્રેમાનંદે માણુભટ્ટીય સંગીતપ્રકાર, કથાપદ્ધતિનો પ્રચાર કરેલો હતો. મદાકવિ પ્રેમાનંદે માણુભટ્ટીય કથા કગતા હતી અને તે દ્વારા તેઓ જન સમાજને સંગીત સાથે કથા શ્રવણ કગવતા હતા. આ પ્રકારે દશપદ્ય અગ્નિત્વ ધરાવે છે. આ પદ્ધતિમાં કથા કહેનારની કથા કહેવાની પદ્ધતિ, અને ગસ જમાવવાની શક્તિ જોટલી વધારે તેટલી જ જનસમાજ ઉપર તેની અન્ય વધુ થાય, અને તેમાં સંગીત જો મૂકીયું બળે તો તેનો આનંદ અનેરો મળે. મદાકવિ પ્રેમાનંદે એવા પ્રકારના હતા એટલે તેમની કથાનું મદત્વ ધારું જ ગણાય આમ આપણા મદાકવિએ ગુજરાતના સંગીતમાં એક મદત્વનો ફાળો આપેલો છે.

ત્યાગબાઈ આપણા રસકવિ ત્યાગમહાર્જનું ગુજરાતના સંગીતમાં અનેક રચાન છે. ગસલીલામાંથી જન્મેલી ગરબાપદ્ધતિ એ ગુજરાતના સંગીતનો એક મદાવિગિષ્ટ પ્રકાર નોંધાવી ગણાય નેમ છે, અને તે વિશિષ્ટ પ્રકારને ઉચ્ચ સ્થિતિએ વાનનાર તે આપણા રસકવિ દયારામ બાઈ હતા.

શીકુલુ જાગવાને ઉત્પન્ન કરેલી ગસલીલામાંથી આ ગરબીનો જન્મ થયેલો મનાય છે. આ ગરબીમાલિત્વનું પુનઃ ઉત્થાન દયારામ બાઈએ એવું મુંદર કયું કે તેની અસર આજદિન મુઠ્ઠી ચાલી આવેલી છે. તેઓ પવિત્ર નર્મદાને આવેલા ચાણોદ ગામના મહેવાગી, જાતે સાહેબ નાગ હતા. દેખાવામાં તેમજ સાહિત્યમાં “કક્કડ” હતા. તેમણે બનાવેલી ગરબીઓ, લાવણીઓ, પદો, અને દેશીઓ ઘણી રસિક છે. ગીતો ઘણાં ભાવવાહી અને ભક્તિપ્રધાન છે. શબ્દરચના ઘણી મુંદર

છે અને રાગરાગિણીઓથી ભરપૂર છે અને તે ગાના યોગ્ય છે. પોને કૃષ્ણભક્ત હતા, અને ઉત્તમ સંગીતકાર પણ હતા, અને કવિ પણ હતા. વળી એમના ગીનો તથા ગરબીઓમાં ધાર્મિકતા તેમજ ગેયતા હોવાથી ગુજરાતની સ્ત્રીઓએ એમના ગીતો અપનાવ્યા છે. દયારામભાઈની ખરી મહત્તા તેમની ગરબીઓની છે, ગુજરાતને તેમણે આ ગરબીઓનો મહાન વાગસો આપેલો છે, જેની કિંમત આંધ્રી ગદાય તેમ નથી. વડોદરામાં થોડા વર્ષો અગાઉ દયારામભાઈની સ્મૃતિ દર વર્ષે નવરાત્રિના સમયે ગુજરાતના શહેરે શહેરે અને શેરીએ શેરીએ—જળવવામાં આવતી હતી અને તે ગરબીઓની ગમઝટ એવી તો ચાલતી હતી કે તે સાંભળવા મોટા મોટા ખાસાડેઓ પણ આવતા હતા અને તે સાંભળી આનંદ પામતા હતા એ ગરબીઓ એવી મુદગ, ભાવવાહી અને આકર્ષક હતી! દયારામભાઈએ દીધેના આ વાગસાનું ગુજરાત મદાન્તણી છે. તેઓ ગુજરાતમાં અમર થઈ ગયા છે એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નથી.

ત્યારબાદ જુનાગઢના ગ્હીશ અને દયારામભાઈના સહસમયી આદિતરામભાઈ ત્રિપે આપણે ટૂંક નોંધ લઈએ તો તે અસ્થાને કહેવાયે નહિ. તેઓ પ્રત્યોગ નાગર હતા, અને શાસ્ત્રીય સંગીતના મદાપડિત હતા તેમનો અનાજ મંધુર, ગંભીર અને છુનદ હતો સંસ્કૃતના પણ તેઓ પડિત હતા અને જ્યાં સંગીતાચાર્યો જેમ ધાર્મિક અને ભક્તો હતા તેમ તેઓ પણ ધર્મિષ્ઠ હતા. તેમણે વળી સંગીત ઉપર ‘સંગીતાદિત્ય’ નામનું પુસ્તક રચ્યું છે. એટલે આદિતરામભાઈએ શાસ્ત્રીય સંગીતમાં પોતાનો ફાળો નોંધાવ્યો છે.

આ ઉપરાંત દરેક સપ્રદાયમાં ચાલતા સંગીત વિષે વિચાર કરીએ તો જણાય છે કે ગુજરાતમાં દરેક સંપ્રદાયના મંદિરોમાં ભગવાન આગળ પ્રાર્થના તેમજ સંગીત, ભજનો, ભજનમંડળીઓ—બેગા થઈ ગાવાની પ્રથા હતી, જે આજદિન સુધી પ્રચલિત છે જૈન સંપ્રદાયમાં, સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયમાં, વૈષ્ણવોના મંદિરોમાં—કૃષ્ણીય ઇત્યાદિ દરેક

સંપ્રદાયોમાં માંગલિક પ્રસંગો સંગીતના સુમધુર સ્વરોથી જિગ્ત્વવામાં આવતા, અને દરેક મદિગા (વડોદગામાં ખાસ કરીને) એક ગવૈયાની નિમણુંદ કરવામાં આવતી હતી જેની ફરજ સત્તારસાજ પ્રભુની માનિધ્યમાં સંગીતમય પ્રાર્થના કંવાની હતી. આ સંગીતની નોંધ લીધા વિના પણ કેમ ચાલે? ગુજરાતમાં સંગીત નથી તે કહેનારને આપણે જણાવી શકીએ કે એ વાત ગવન છે.

દરેક સંપ્રદાયના મહત્ત્વના કથા વ્યા સંગીતાચાર્યો ધર્મ ગયા અને તેમનાં ધાર્મિક સંગીને ગુજરાતમાં કેવો અને કેટલો પ્રચાર કર્યો તે વિશે વધુ નિગતવાગ નિવેચન કરનાં આ લેખ ધણો લાભો ધર્મ જના સભવ છે પરંતુ આ હિપચી મહત્ત્વની વાત એ સ્પષ્ટ થાય છે કે ગુજરાત સંગીત વિદોહું નહોતું, ગુજરાને જાને મદાન સંગીતાચાર્યો ધણા ઉત્પન્ન કર્યા ન હોય છતાં ગુજરાને સંગીતમાં ધણો મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે એ નિર્વિવાદ છે.

ત્યાગ બાદ સ્વર્ગમ્થ મદાન-વિ નાનાબાવનું નામ સંગીતસૃષ્ટિમાં નગરે પડે છે તેઓએ રાસસાહિત્યમાં જે સુંદર અને મદાન ફાળો આપ્યો છે તેની નોંધ લીધા વિના શી રીતે ચાલે? એમના ગાસે પણ ગુજરાતમાં અજબ જાદુ જમાવ્યો હતો, અને મદાકવિ ત્યાગમબાઈ પછી નવગત્રીમાં શહેરે શહેરે કવિ શ્રી નાનાનાનના રાસે મહત્ત્વનું ધ્યાન પ્રાપ્ત થયું હતું ખાસ કરીને મુશિક્ષિત સમાજે એમના રાસ સારા અપનાવ્યા હતા એ કેમ જુનાય?

હવે આગળ વિચાર કરીએ તો અખિન વિશ્વ જેમાંથી પવિત્ર બન્યું છે એના પૂજ્ય શ્રી મદાત્માજીએ મગીતને જીવનના ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યું છે, એમ કહીએ તો ખોટું નથી, કારણ કે તેમણે અમદાવાદની રાષ્ટ્રીય વિદ્યાપીઠમાં સંગીતને સ્થાન આપ્યું હતું, અને તેના સ્નાતક ધર્મ શિક્ષણ હતું. તેમના આશ્રમમાં

સરારે તેમજ સાંજે પ્રાર્થનામાં મદાન બક્તોનાં બગનો ગાવાની પ્રથા હતી અને તે તાલ તેમજ મુરમાં ગાવાની પ્રથા હતી મંગીન અને પ્રાર્થના એ વાતાવરણને સ્વચ્છ અને સાસ્ત્રિક બનાવે છે, અને જન-સમાજ ઉપર તેની પવિત્ર અસર થયા વિના રહેતી નથી, એટલે સંગીત-નું હાર્દ મદાતમાજી ગરામર પિછાનના હતા; તેથી જ તેમણે પોતાના આશ્રમમાં—પ્રાર્થનામાં તેમજ વિદ્યાપીઠમાં સંગીતને યોગ્ય સ્થાન આપ્યું હતું.

આ ઉપરાંત અમદાવાદમાં બોળાનાથ સારાભાઈએ સ્થાપેલી પ્રાર્થનાસમાજે સંગીતના પ્રયાગમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપેલો છે. આ સમાજમાં જે પ્રાર્થના કંવામાં આવતી હતી તે પ્રાર્થનાઓ સારા સંગીતના હિસ્તાદો માગફત કરવામાં આવતી હતી, એટલે તાલ અને સૂરમાં સંગીતશાસ્ત્રના નિયમાનુસાર આ પ્રાર્થનાઓ થતી; જેથી ઠરીને શાસ્ત્રીયસંગીત પ્રત્યે સુશિક્ષિત સમાજની અભિરુચિ ફીટ પ્રમાણમાં થયા પામી હતી. આમાં સાક્ષર શ્રી નરસિંહરાવભાઈએ પણ પોતાનો ફાળો આપેલો છે. તેઓ પણ સંગીતના સારા જાણુકાર હતા; અને આમાં ગયેલા ફોલોલોલ તેમજ સાંતારામનાં નામો આગળ તર્ક આવે છે. આ પ્રાર્થનાસમાજ દ્વારા બોળાનાથભાઈએ તેમજ અન્ય કુટુંબી-જનોએ સંગીતનું પોપણુ લઈ ગુજરાતમાં મંગીતનો પ્રચાર કરવામાં સારો ફાળો આપેલો છે.

વળી એક મહત્ત્વની બીના એવી છે કે કેટલાક મદારાખૂંધી ભાઈઓએ પણ ગુજરાતના સંગીતમાં સારો ફાળો આપેલો છે. તેઓનાં અત્રે નામો જ આપીને આપણે આગળ ચાલીશું.

ભાવનગરવાળા ભવાનરાવ પોંગળે. તથા તેમણે રચેલાં સંગીત ઉપરનાં પુસ્તકો—વઢવાણના રા. ધારપુરે, શ્રી ગણુપતરાવ બર્વે, જેમનાં સંગીત ઉપરનાં પુસ્તકો નોટશન સાથેનાં હતાં. તેઓ સારા વાદનકાર

પણ હતા. આ ભાઈઓનો પણ ઉદ્દેશ્ય કરવો ઘટે છે. દેશી રાજ્યોમાં અને રાજવાડામાં સંગીતને પોપણ સારું મળતું હતું. ત્યાં આ લોકોનું પોપણ થતું હતું. તેમની કલાની કદર તેઓ કરતા હતા. આવા દેશી રાજ્યોમાં મુખ્યત્વે કરીને વડોદરા, ભાવનગર-ધરમપુર-વાંસદા-વઢવાણના રાજ્યકર્તાઓએ પોતાના રાજ્યમાં સંગીતને સારો આશ્રય આપ્યો છે. દરેક રાજ્યમાં સાગ સાગ ગર્વ્યાઓને રાજ્યાશ્રય આપવામાં આવતો હતો અને તે પ્રથા આજ્ઞા સુધી હતી. દરેક રાજ્યમાં આવા ગર્વ્યાઓ કયા કયા થઈ ગયા અને તેમણે શો શો કાળો આપ્યો છે તે વિશે વિગતવાર ચર્ચા કરવી તે અત્રે અરથાને મળ્યા અને ક્ષેપ પણ ધણેજાઓ થાય તે કંઈ ઇષ્ટ નથી. ફક્ત ટૂંકમાં જ વિવેચન કરીશું.

ભાવનગરમાં પંડિત ડાહ્યાભાઈ શિવરામ તથા મૂળજીભાઈ વ્યાસ હતા. પં. ડાહ્યાલાલભાઈનું સંગીતકલાધર ધણુ જૂનું અને જાણીતું પુસ્તક છે અને મૂળજીભાઈનું સંગીતચિંતામણી નામનું પુસ્તક પણ જાણીતું છે. વળી પંડિત વાડીલાલ શિવલાલ નાયકનું નામ પણ સંગીતક્ષેત્રમાં જાણીતું છે. એમણે મુંબઈ ગુજરાતી નાટ્યદ્વારા સંગીત આપ્યું છે અને તેઓ સંગીતના વિદ્વાન હતા. હેવટ સુધી અમદાવાદના જોડ અંગાવાલ સાગભાઈને ત્યાં સંગીતશાસ્ત્રી તરીકે ગણા હતા. ધરમપુર અને વાંસદામાં ધરમપુરના મદારાજે સંગીત ઉપર મુંબઈ પુસ્તકો લખેલાં છે અને તેમના પંદ્રુ પરભાઈ દેવજી પણ એક સાગ જાણકાર અને વાદકાજ છે. તેઓએ સંગીતમાં ઘણું મદદરતો કાળો આપેલો છે. હવે વડોદરાની હકીકત ખાસ નોંધ લેવા જેવી છે. વડોદરાએ સંગીતના ક્ષેત્રમાં ઘણું અગત્યનો અને મહાન ફાળો આપેલો છે અને આ વિષય ઉપર વિગતવાર હકીકત લખતાં ક્ષેપ ઘણું લાગે. થના સંભવ હોવાથી ટૂંકમાં જ લખવું ઇષ્ટ પાર્યું છે.

સદ્ગત શ્રીમંત મદારાજ સયાજીગણે વડોદરામાં જે સુધારાઓ કર્યા તેમાં સંગીતનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. તેઓ મહાગુણી અને

ગસજ દના નાના પોરક દના, એટલે તેમણે પ્રથમ સંગીતશાસ્ત્રી
મૌલામક્ષને બોનારી સંગીતશાળા સ્થાપી, અને તે શાળામાં સંગીત-
શાસ્ત્રનું વિધિપૂર્વક નોટેશનસહિત શિક્ષણ આપનામાં આનંદ હતું
પડિત મૌલામક્ષ તેમના પુત્રો તેમજ શિષ્યોએ આમ સંગીતનો
પ્રચાર સારો કર્યો અને જનસમાજને શાસ્ત્રીય શિક્ષણનું
જ્ઞાન મળવા લાગ્યું બીજી સંગીતશાળા ખાસાડેન ફૈઝમદમદ
અને તેમના શિષ્યો દ્વારા ચનાવવામાં આવતી હતી આમ વડોદરા
સંગીતનું એ-મદાન અમરચાન બન્યું, અને અત્યારે પણ
વડોદરા સંગીતમાં અમરચાને ગણાય તેમ છે હાન પણ ખાસાડેન
ફૈઝમદમદ જેના મદાન સંગીતનાચાર્ય વડોદરા તથા ગુજરાતને દીપાવી
હતા કે * એમણે તેમના શિષ્યો દ્વારા ગુજરાતમાં સંગીતને મર્ત્વનું
સ્થાન અપાવેનું છે, એટલે ગુજરાતના સંગીતમાં આ સંગીતનાચાર્યોએ
મદદરતનો કાગો આપેનો છે

આ ઉપરાંત પ્રથમ જેમ આપણે ગણાવી ગયા છીએ તેમ બીજી
અન્ય મહાગૃહીય વ્યક્તિઓએ પણ ઘણો મદાન કાગો અર્પેલો છે
તેની નોંધ સર્વ સેવી ઘટે છે તેઓના નામ પડિત વિધ્વ દિગબર,
તેમજ પડિત બાલખડે છે તેઓએ જૂના સંગીતનું સંશોધન કરી
તેનું નોટેશન બનાવ્યું અને શાળાઓમાં તે પુસ્તકો ચનાવવામાં ફળીજૂત
થવા આ પુસ્તકો એ સંગીતશાસ્ત્રનો ખજાનો છે, અને ઘણી ઘણી
અપ્રાપ્ત ચીજો જનસમાજ સમક્ષ મૂકી તેમણે સંગીતની મદાન સેવા
બખવી કે ૫ બાલખડેએ આજીવન સંગીતને જ પોતાનું જીવન
સમર્પણ કરેનું હતું, અને એમણે સંગીત ઉપગ્રાં પુસ્તકો પ્રસિદ્ધ કરી
સંગીતની જે મદાન મેના બખવી છે તે સંગીતના ઇતિહાસમાં સુવર્ણ-
ક્ષરે અનાઈ રહેશે એ નિર્વિવાદ છે, ગુજરાત તેમજ સંગીત આનંદ
તેમનું નક્કી છે અને તે નક્કી ચૂંટી શકાય તેમ નથી પડિત વિધ્વ
દિગબરે પણ સ્વતંત્ર નોટેશન બનાવી પુસ્તકો રચી સંગીતશાળાઓમાં

* હાલ તેઓ અવગત થયા છે

અભ્યાસક્રમ દાખલ કરી ગુજરાતમાં પ્રચાર કર્યો છે. આમ આ બે વિભૂતિઓએ ગુજરાતના તેમજ દિલ્હીસ્તાની સંગીતઆવ્રમમાં મહત્વનો ફાળો આપ્યો છે. હવે આ સંગીતશાસ્ત્રને વિશ્વવિદ્યાલયોમાં યોગ્ય સ્થાન અર્પવામાં આવશે ત્યારે સંગીતનો હજી પણ વધુ ઉત્કર્ષ થવા સંભવ છે. સંગીત-શાસ્ત્રમાં હજી ઘણું સંશોધન કરવાનું બાકી છે, તે ત્યારે જ થઈ શકે તેમ છે. કેવું યુનિવર્સિટી માફક અન્ય યુનિવર્સિટીઓએ હવે સંગીતને અપનાવ્યા સિવાય આશંકા તેમ નથી. સંગીત આગળ વધતું જાય છે, અને સંગીત તેમજ અન્ય કલાઓનું બાવી આપણી રાષ્ટ્રીય સરકારના હાથમાં ઉત્તરણ છે, કારણ કે રાષ્ટ્રના પુનરુત્થાનમાં કલાઓની એકેડેમીઓ સ્થાપવાની દિમાયત થઈ ગઈ છે અને તેવી એકેડેમીઓ સત્વરે સ્થપાય એમ આપણે ધૃમ્મીશું.* અરતુ.

આવી યુનિવર્સિટીઓમાં સંશોધન કરવા જેવી મહાન વ્યક્તિઓ પણ મોજૂદ છે. તેવા એક મહાન ગુજરાતી સંગીતાચાર્ય પંડિત ઓંકારનાથનો આપણે ઉદ્ધેષ કરવો જ રહ્યો. તેઓ એક મહાન ગુજરાતી સંગીતશાસ્ત્રી છે, એટલું જ નહિ પણ તેમણે સંગીત પાછળ પોતાનું જીવન સમર્પણ કર્યું છે, તેમ સંગીતની તેમણે મહાન સાધના કરી છે. સંગીતની મહત્તા અને પવિત્રતા તેમનાં પ્રત્યક્ષ દર્શન કરવાથી તથા તેમના સંગીતનું શ્રવણ કરવાથી પ્રત્યક્ષ થાય છે. ગુજરાતના આપણા ધણાખરા જે સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા તેઓ ભક્ત અને કવિઓ હતા તેમ પંડિતશ્રી ઓંકારનાથજીમાં પણ તેવા ગુણો મોજૂદ છે. આવા પંડિતો ગુજરાતમાં ગામે ગામ પાકે અને ગુજરાતને એક સંગીતસમૃદ્ધ પ્રદેશ બનાવી દે એવી પ્રજા પાસે પ્રાર્થના છે !

હવે ગુજરાતના સોફ્ટસાહિત્ય વિષે ઘણું કહેવા યોગ્ય છે. તે પ્રકાર પણ ગુજરાતનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર ગણાય. ગુજરાતના બાદચારણોનાં ગીતો, દુહાઓ, બગચરી, નાયક, સીધ વગેરે જાતિઓનાં સોફ્ટગીતો

* આવી એકેડેમીઓ હવે સ્થપાઈ છે.

તેમજ તરગાળા જેવી ગુજરાતની અન્ય જાતિઓએ પણ સામાન્ય લોક-સમુદાયની અંદર કાર્પટ મંગીતની દ્વારે રેલાવી છે. કાઠિયાવાડના દૃદાઓ, ડાહ્યાઓ તેમજ લોકગીતો સંગીતને વિશેષ વ્તેમ શુ નથી આપતા? વળી નાચદ અને તરગાળા જાતિએ ગુજરાતની ॥ મનુષિતો પ્રકાર ખેડી જાણે છે અને દીપાળે છે. લાઠિયાદિત્ય અને લોકગીતો રિતે વધુ સંબોધનની જરૂર છે, તાજે કે તે સાદિત્ય ગુજરાતના નીચલા વર્ગનું ધન છે અને તે દરે અભિવિરુદ્ધ જ નથી છે.

ઉપરાંત જગના પહેલા આપણે દેવે આપણી છેલ્લે નાગરીકના સમયનો આજોપાનનો નાગ પણ લઈ લઈએ. આજના સમયમાં ગુજરાતે દ્વાર નવીન વિગિષ્ટતાઓ નહિ અર્પી દેાય, તોપણ તેની પ્રાચીન વિગિષ્ટતાઓ જાળવી રાખવા, તથા તેમાં નવીનતા માગવાના પ્રયાસો અને પ્રયોગો આજે જ રાખેલા છે એ વાત વિના ગાયે તેમ નથી. આ સિવાય શાસ્ત્રીય મંગીતમાં ગુજરાતે દ્વાર જ સાચું સંગીત-શાસ્ત્રીઓ ઉત્પન્ન નહિ કર્યા હોય, પરંતુ મૌલાજી, કેજમદમજી, ખાંસારેય ફૈયાજી અને હેવટમા જોશિનાથ જેવા નામે ગુજરાતને ગૌરવનિત બનાવવા પૂરતાં મથાવી શકાય. ગુજરાતમાં સંગીતનો રસ જીવન રાખવામાં અને તેનો પ્રચાર કરવામાં જે ગણીમાડી સંસ્થાઓએ ભાગ ભજવ્યો છે તેમાં વડોદરાની સંગીતશાળા મોખરે ચડી શકે તેમ છે.

વળી આજના વાયવ્યેસ, વિમાન અને કિંમતના જમાનામાં દોંઢે કાર્પટ સૂરોના પડધા ગુજરાતીઓના દાને અથડાય છે, અને તેના અનુકરણ પાછળ તેનું દિલ લવચાય છે. કિંમતી દુનિયામાં લાલ અવિનાશ વ્યાસે ગુજરાતના હાળ અને ગમે પ્રકારમાં આણી ગુજરાત પણ આ ક્ષેત્રમાં પછાત નથી એમ સાબિત કરી આપ્યું છે. આ રીતે લાલ ગુજરાતના સંગીતમાલજના સંગીતમાં-નવાં નવાં મિશ્રણ અને પ્રકારો

પ્રકાશમાં આવનાં ત્રય છે, એટલે સંગીતના ક્ષેત્રમાં ગુજરાત પોતાનો ફાળો આપ્યા કરે છે એ નિઃશંક છે.

અત્યાર મુખી આપણે સંગીતના ગીતવિભાગ ઉપર જ વિવેચન કર્યું છે, પરંતુ સંગીતના ત્રણે પ્રકાર-ગીત, નૃત્ય અને વાદન-દિગે વિચાર કરવો જોઈએ એટલે સંગીતના નૃત્ય-અંગનો દ્રુકમાં વિચાર કરીએ

નૃત્ય-અંગ

આ નૃત્ય-અંગ જૂના જમાનાથી ચાલી આવેલું છે. શીકૃષ્ણ ભગવાન જેમ સંગીતમાં મદાન દતા, તેમ નૃત્યમાં પણ તેઓ મદાન દતા. તેમની રાસલીલામાં નૃત્યદક્ષાનાં બીજાં વવાયલા જોવામાં આવે છે, અને સમૂહનૃત્યનું પણ તે ઉત્પત્તિસ્થાન છે એમ કહીએ તો ખોટું નથી.

વળી શ્રી મદાદેવજીએ તાંડવ નૃત્ય પુર્યો સારુ રાખી સ્ત્રીઓ સારુ લાર્યનૃત્ય શોખનું. અને તે પ્રથમ તેમણે શ્રી પાર્વતીદેવીને શીખવ્યું. તેમણે વળી આ નૃત્યદક્ષા બાણાસુરની પુત્રી ઉપાને શીખવી. એ નૃત્યનો પ્રથમ જંદાર ઉપાદેવીએ દારિકા આપો જમાવ્યો અને દારિકાની ગોપીઓને તે શીખવ્યું, અને ત્યાંથી દારિકા બદાર પસર્યું.

આ લાર્યનૃત્યનો સૌથી પહેલો વિસ્તાર સૌગંધમાં થયો અને ત્યાંથી ગુજરાતમાં પ્રસર્યો. આ સૌમ્ય, લાવણ્યભર્યા અને નયનમનોહર નૃત્યનાં અવશેષો ગુજરાતજોઈ ગરબીમાં ઉતારી તેને ઉત્તમ રીતે સંમેલી રાખેલાં છે. નૃત્યના અંગમાં ગુજરાતનો આ એક અણુગોળ ફાળો ગણાવી શકાય તેમ છે.

નગસિંહ મહેતા અને મીરાંબાઈ જેવાં બહુતો થઈ ગયા. તેઓ નટવર-ના નામસ્મરણ સાથે નાચતા જ રહ્યા છે. બકતની તદ્દલીનતા આપોઆપ તેને નચવે છે. એ બધે શાસ્ત્રીય નામાભિધાન પામેલું નૃત્ય ન હોય,

પરંતુ ગુજરાતને એને પોતાની રીતે અપનાવી જતી છે. વળી " એક એક ગોપીને એક એક કદાન " વાળા રાસનૃત્યની લઘુ પદ્ય ગુજરાતે જ ખીસવી છે એ નિર્વિવાદ છે.

ગુજરાતનાઃ ધાર્મિક સંગીતમાં પદ્ય નૃત્યનો દિરંગો ઓછો નથી. મંદિરોમાં પ્રવેશી ચૂકેલા સંગીતે નૃત્યને તેના સાથી તરીકે હંમેશાં રાખ્યું છે.

વળી ગુજરાતમાં નવગત્રીના પ્રસંગે માતાજી આગળ નૃત્ય કરવાની પ્રથા જૂના જમાનાથી ચાલતી આવેલી છે. તે બાદ જ પ્રાથમિક વ્યવસ્થામાં અને ખાસ કરી સિવાય કરવામાં આવે છે. તેને બવાઈ કહેવામાં આવે છે જેમ નવગત્રીમાં ગરબાની રમઝટ આવે છે તે જ પ્રમાણે દરેક માતાજીના રથાન આમળ આ બવાઈ કરવાનું ધોણુ છે. તેમાં નૃત્ય તથા રંગભૂમિના મૂળ જણાઈ આવે છે અને જનસમાજની તે વિષેની અભિરુચિ રાષ્ટ્ર દેખાય છે. આ પ્રસંગ દરેક માતાજીના મંદિર સમક્ષ ગામેગામ નવગત્રીમાં બેઠવવામાં આવે છે, અને જનસમાજ આખી રાત્રિ તેમાં રોકેલ વિતાવી આનંદ માને છે. આ પદ્ય ગુજરાતનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે.

વળી ગુજરાતની રંગભૂમિ તરફ દષ્ટિ કરીએ તો જણાય છે કે રંગભૂમિ ઉપર નૃત્ય સિવાયનું એકે નાટક બાગ્યે બજવાતું હોય. વળી હાલ તો એકે મેળાવડો કે પ્રસંગ નૃત્ય સિવાય બાગ્યે જ બજવાતો જોવામાં આવે છે. તે નૃત્ય તરફ જનસમાજની અભિરુચિ ડેવીઃ છે તે બતાવી આપે છે. આમાં ખાસ વિશિષ્ટ પ્રકાર કદાચ ન ગણીએ તોપણ આ દલા તરફ જનસમાજનું મન આકર્ષાતું જાય છે એમ આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

આ ઉપરાંત ગુજરાતમાં વસતી બીવ, નાયકા, ધાણુકા જેવી પછાત વર્ગની કોમોમાં પદ્ય વૃંદગીનો તથા વૃંદનૃત્યો એ પદ્ય ગુજરાતની

વિશિષ્ટતા બુલવા જેવી નથી. તેઓનું પણ સંગીત છે કે નો લોક-સાહિત્યનાં અભ્યાસીને સદજ સમગ્રય છે.

આમ નૃત્યવિભાગમાં ગુજરાતે શાસ્ત્રીય નૃત્યકલામાં મદત્તવનો ફાળો આપ્યો છે એમ આપણે કદાચ ન ગણીએ પરંતુ નૃત્યકલા તરફ ગુજરાતની અભિરચિ સારા પ્રમાણમાં હતી એમ તો સ્પષ્ટ દેહી શકાય તેમ છે. અને દાક્ષમાં શાસ્ત્રીય નૃત્યકલા તરફ ગુજરાતના જનસમાજની અભિરચિ જોતાં આ દેશનો શાસ્ત્રીય રીતે અભ્યાસ-ચવાની ઓછસ આગાહી આપે છે. અને ખરો ઉત્કર્ષ તો ત્યારે જ થાય કે જ્યારે આ શાસ્ત્રને વિશ્વવિદ્યાલયોમાં યોગ્ય સ્થાન મળે. અસ્તુ. હવે આપણે વાદ્ય તરફ વળીએ. આ સંગીતનો નીચો વિભાગ છે. તે તરફ દ્રષ્ટિ કરતાં જણાય છે કે પ્રથમ શ્રીકૃષ્ણ બ્રજવાને જાંસરીનો નાદ ગાજતો ક્યો એ જાંસરી તે ગુજરાતનું વિશિષ્ટ વાદ્ય ગણીએ તો અનુચિત નહિ કહેવાય. વળી ગુજરાતનું સંગીત ધાર્મિક વિશેષ હોવાથી ગુજરાતના સંગીતાચાર્યો જેવા કે નરસિંહ મહેતા, મીરાંબાઈ વગેરે પોતાનો તંબૂરો એકનારો, તેમજ કરતાસ સાથે ગાતા હતા એટલે એકનારો-તંબૂરો, તથા કરતાસ એ ગુજરાતનાં વાદ્યો ગણી શકાય તેમ છે. વળી મૈત્રુનું પીન, અને સમૂદગીત તથા રાસ ગીતવાદક દ્રોણક અને પખવાજ આ પણ ગુજરાતનાં વાદ્યો ગણી શકાય. તે ઉપરાંત ગ્રામીન ગુજરાતી કવિઓ પીન વાદ્યોના નામો પણ આપે છે :—

વીણા, વીણાના પ્રકાર, સૂર મંડળ, શંખ, મંડુરાં, ઘંટા, દુદુબિ, મૃદંગ, વેણુ, બેરી, પણવ વગેરે પરંતુ દાક્ષવીણા, સૂરમંડળનો ગુજરાતમાં વિશેષ પ્રચાર જેવામાં આવતો નથી.

આમ ગુજરાતના સંગીતનો તાગ કાઢતા ગુજરાતીઓ ઉપર નો આક્ષેપો થાય છે તેમાં તથ્ય છે એમ કહેવાય નહિ. ગુજરાતમાં જૂના સમયથી સંગીતનો રણકાર વાગ્યા જ કરેલો છે, તેણે મહાન સંગીતાચાર્યો

પણ હિપ્પન મ્યાં છે “નાના, ગીગી” જેવી મદાન સન્નાગીઓ પણ હિપ્પન ની છે વળી આપણા સગીતાગામો મદાન બાપો તેમજ નિઓ નના એટલે તેમજ સગીત હન્ય રહી હતુ, અને તે સગીતની અમર નાનારંગુમા પણ થતી હતી સગીતનો જનમમાજમા પ્રચાર પણ સારા નના એ પણ જોઈ સમાજ ૬, અને આ પ્રથા આગદિન સુધી અખ્યનિત ગીત ચાની આવેની ઈ તેમ ના રી નીને કદી ગ્રામ્ય કે ગુજરાતમા સગીત નથી ? ના એટલુ જાણાય ઈ કે ગુજરાતીઓએ ગુજરાતમા સગીત છે એવો ડોઝ દેખાવ કરીએ ન્યો દેાય તેમ જોવામા આવતો નથી

છેતરમા દૂર દાના ગુજરાતના સગીતની નિશિષ્ટતાઓ જોઈએ તો નીચે ગણાણે ગણાવી નાયા -

(૧) ગુજરાતના ગમ, ગસનીતા તથા ગમમ થી હિપ્પન થએલી ગમ્યાપદ્ધતિ ઇત્યાદિ.

(૨) બનનો, પ્રભાતિયા, પદો ઇત્યાદિ

(૩) ધોર્નન, હાનીર્તન, તેમજ માણુબદ્ધીય ન્યાપદ્ધતિ

(૪) મદિરોમા સામ્રાધિ- સગીત-મદિરોમા થતા કીર્તનો નૃત્ય અને સામ્રાધિ સગીતની નૂનો ઇત્યાદિ

(૫) ગુજરાતમા રમતા પઠાન કેમોના વૃદ્ધીનો નૃત્ય નૃત્યો ઇત્યાદિ

(૬) ભાટઆગણોના તેમજ બીન નારકોના તોચીતો ઇત્યાદિ

અનમા ગુજરાતના સગીતનુ વિદ્વાનનોમન ન્યો બાદ તેમજ તેની નિશિષ્ટતાઓ દર્શાયા બા ગુજરાતના મદાનિ “નાનાનાન” સાથે આ રણે પણ ગા શિુ કે -

“ધન્ય હો ! ધન્ય જ પુણ્ય પ્રદેશ,
અમારો ગુણીઅન ગુર્જર દેશ”

પ્રકરણ ૧૬

મહાકવિ બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

- (૧) મહાર્જિ બાણ ક્યારે ચર્ચ ગયા ?
- (૨) બાણે સંગીત વિષે ક્યા ઉદ્દેશ્યો કરેલા હે ?
- (૩) બાણના સમયમાં સંગીતનો પ્રચાર કેવો હતો ?
- (૪) આ બાળનમાં ના વૈદ્યો અભિપ્રાય શો છે તે જણાવો.
- (૫) સ્ત્રીઓને સંગીતશિક્ષણ આપવા બદલનું શુ ધોરણ હતું ?
- (૬) બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ વિષે દ્વંદ્વ નોધ લખો.

પ્રકરણ ૧૭

ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન

- (૧) નર્મદાબાણની સમૃદ્ધિનો ગુજરાતના સંગીતમાં ફાળો કેવો હોયો જોઈએ ?
- (૨) સામવેદના મંત્રોન્મ્યાય યથાર્થિ ઝનારાઓ ગુજરાતમાં ફેલાયા હે ?
- (૩) શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?
- (૪) શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને સંગીતના ક્ષેત્રમાં કયો વિશિષ્ટતાઓ પ્રાપ્ત કરી ?
- (૫) તક્ષશિના નિઘાનયની ગુજરાતમાં શી અસર ધર્મ કરી ?
- (૬) ગુપ્તસમયના સંગીતની સ્થિતિની ગુજરાતને કાર્ષ અસર પડેલી હશે ?
- (૭) મોનકી વશમાં ક્યાના પેશણ વિષે તમે શું જાણો છો ?
- (૮) ૧૫માં સદીમાં ગુજરાતના સંગીત વિષે દ્વંદ્વ નોધ લખો.

- (૯) આ સૈદ્ધાંતમાં મહાશુદ્ધરાતમાં ક્યા ક્યા સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા અને તેમણે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?
- (૧૦) ભગ્નો, કીર્તનો તથા ઝંખાલિયાં વિષે તમારો શો મત છે તે જણાવો.
- (૧૧) આશકવિ નગસિંદમકેતા વિશે દૂંદ નોંધ લખો.
- (૧૨) રાગ ધરેણે મૂકાય અને લેવાય-ના તે સમયની સંગીતની રિયલિટી વિષે તમે શો અભિપ્રાય આપો ?
- (૧૩) ઐશુ બાવરો ક્યારે થઈ ગયો ? તેમના સંગીત વિષે નો જાણતા હોય તે લખો.
- (૧૪) ઐશુએ ચાંપાનેગવાસીઓની શી સેવા કરી હતી ?
- (૧૫) અકબરના સમયમાં શુદ્ધરાતમાં કઈ બે સ્ત્રીઓના સંગીત વિષેની વાચકાઓ પ્રચલિત છે ?
- (૧૬) શુદ્ધરાતે ક્યા રાગોનો વધારો કરેલો છે ?
- (૧૭) મહાકવિ પ્રેમાનંદે સંગીતમાં શો અને કેવો ફાળો આપ્યો છે ?
- (૧૮) મહાકવિ દયારામભાઈએ શુદ્ધરાતના સંગીતમાં આપેલા ફાળા વિષે દૂંદમાં લખો.
- (૧૯) જુનામઢના આશિતરામે શુદ્ધરાતના સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?
- (૨૦) જુદા જુદા સંપ્રદાયોમાં ભગવાન સમક્ષ આવતી સંગીતની પ્રણાલિકા વિષે દૂંદ નોંધ લખો.
- (૨૧) મહાકવિ નાનાલાલે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?
- (૨૨) સંગીતને મહાત્માજીએ અપનાવ્યું હતું કે કેમ ? તે ક્યા સંગીતને ? તે વિષે દૂંદમાં હકીકત લખો.

(૨૩) ગુજરાતની ણીછ કથી કથી સંસ્થાઓએ સંગીતને અપનાવ્યું હતું ?

(૨૪) ગુજરાતમાં કયાં કયાં ગળ્યોએ સંગીતને અપનાવ્યું હતું તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૨૫) ધનમપુર રાજ્યમાં સંગીતનો કેવો અને કેટલો પ્રચાર થયો હતો ?

(૨૬) વડોદરામાં શ્રીમંત સયાજીરાવ ખાલકવાડે સંગીતના ક્ષેત્રમાં શો ફાળો આપ્યો હતો તે જણાવો.

(૨૭) તેમના રાજ્યમાં કયા કયા મહાન ગવૈયાઓ થઈ ગયા ?

(૨૮) મહાન ગુજરાતી સંગીતકાર પંડિત ઓંકારનાથ વિષે ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૨૯) ગુજરાતના વોકસાલિય-સંગીત વિષે ટૂંકમાં નોંધ લખો.

(૩૦) નૃત્યની ગુજરાતમાં ક્યારથી શરુઆત થઈ અને તેનાં મૂળ ગેમાં સમાપત્તી હતા ?

(૩૧) નવરાત્રીમાં ગરબા તથા ભરાઈ વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૩૨) રંગમૂર્તિમાં નૃત્ય, સંગીતને સ્થાત કેમ આપવામાં આવે છે ?

(૩૩) ગાસ્ત્રીય નૃત્યકલાનો ઉદ્ભવ ક્યારે થાય ?

(૩૪) ગુજરાતમાં કયા વાદ્યોનો પ્રચાર હતો ?

(૩૫) ગુજરાતના સંગીતની વિશિષ્ટતાઓ જણાવો.

શાસ્ત્રીય અને હળવું સંગીત

સંગીતનો વિષય હાલ ઘણો ચર્ચાના લાગ્યો છે, કારણ કે શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર પહેલાં કરતાં વધુ થવા માગ્યો છે, અને સંગીતના ઉદ્ધાર માટે તે ખરેખર આવકાર્થક ગણી શકાય. સંગીતના ઉદ્ધારને માટે સંગીતની ચર્ચા તથા તેનો પ્રચાર આવશ્યક છે. શાસ્ત્રીય સંગીતમાં શબ્દો બગાડ સમજાય તેવા કેમ નથી હોતા, અને શાસ્ત્રીય સંગીતમાં શબ્દાર્થને યોગ્ય રચાન કેમ આપવામાં આવતું નથી? વળી શાસ્ત્રીય સંગીત લોકગમ્ય કેમ ન હોઈ શકે, અને તે જો લોકગમ્ય ન હોય તો તેમને આનંદ કેમ અર્પે? આ અને આવા અનેક પ્રશ્નો આવીને ખડા થઈ જાય છે, એટલે આવા પ્રશ્નો વધુ ચર્ચાવા જોઈએ. આ ચર્ચાને અંગે નીચેની દષ્ટીકતનો વિચાર કરવો પડશે :—

પ્રથમ આપણા સંગીત વિષે વિચાર કરીએ. આપણા સંગીતના બે વિભાગ પડેલા છે : (૧) ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીત અને (૨) દક્ષિણ હિંદુસ્થાની સંગીત.

મૂળના સંગીતમાં મુસ્લિમો સંગીતના મિશ્રણને લીધે ઉપસા બે બે વિભાગ પડી ગયા, અને ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિમાં દક્ષિણ હિંદુસ્થાની સંગીત કરતાં ઘણો તફાવત પડી ગયો.

આપણા ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતમાં સંગીતપ્રણાલિદ્રાઓ નીચે પ્રમાણે છે :—

(૧) મુપદ, ધમાર,

(૨) ખ્યાલ,

(૩) હુમરી, ટપ્પા,

(૪) ગઝલ, કનાલી વગેરે.

(૫) ભજન, કીર્તન, પ્રભાતિયાં છત્યાદિ ધાર્મિક સંગીત

(૬) ગરમા, ગરબીઓ, ગાસ વગેરે.

અર્થાત્ દરેક રાગ જુદી જુદી પ્રણાલિકાઓમાં ગવાય, બેરવીને ક્રુપદ હોય, તેની ગઝલ તથા હુમરી પણ હોય અને ભજનો વગેરે તે રાગમાં ગાઈ શકાય. ઉપરનો ક્રમ સંગીતશાસ્ત્રની દ્રષ્ટિએ તેની વિશેષતાના પ્રમાણમાં ગોઠવેલો છે, એટલે ભજન, ગરમા વગેરે તદ્દન સગળ છે. ગઝલ, કનાલી તેનાથી સહેજ અલગ, હુમરી તેનાથી અધરી અને ખ્યાલ તેનાથી અધગ, અને છેવટે અધગમાં અધગ પ્રણાલિકા તે ક્રુપદ છે. ક્રુપદ હાલમાં નષ્ટપ્રાય થઈ ગયા છે, કાગળ કે ક્રુપદ ગાનારાઓ દિ હુન્નાનમાં ભાગ્યે જ જોવામાં આવે છે.

આ પ્રણાલિકાઓ પૈકી ક્રુપદ અને ખ્યાલ એ તદ્દન સશાસ્ત્રીય પદ્ધતિઓ છે અને તેમાં સંગીતશાસ્ત્રના સર્વ નિયમોનું યથાવિધિ પાલન કરવાની આવશ્યકતા છે જ્યારે હુમરી આદિ સગળ પ્રણાલિકાઓમાં છૂટ લઈ ગાય છે. સંગીતમાં મીઠાગનું તત્ત્વ ઉમેરાતું હોય તો સ્વરોમાં પણ સહેજ ફેરફાર કરવાની છૂટ રાખેલી છે. તેથી ક્રુપદ તથા ખ્યાલ એ પ્રણાલિકાઓમાં શાસ્ત્ર પ્રધાન પદ ભોગવે છે અને શબ્દાર્થ એ ગૌણ પદ ભોગવે છે જ્યારે હુમરી આદિ પ્રણાલિકાઓમાં શબ્દાર્થ તથા ભાવ પ્રધાન પદ ભોગવે છે અને શાસ્ત્ર ગૌણ પદ ભોગવે છે અર્થાત્ શબ્દોના અર્થના ભાવ હુમરી આદિ પ્રણાલિકાઓ સારી રીતે આપી શકે છે જ્યારે ક્રુપદ તથા ખ્યાલમાં રાગના સ્વરો ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપવામાં આવે છે, એટલે એ સ્વપ્રધાન સંગીત છે, એટલે તેમાં સ્વરોનું માહાત્મ્ય ઘણું જ છે તેમાં સ્વરોની શક્તિનો આવિર્ભાવ થઈ શકે છે. સ્વરોની શક્તિનો આપણને પ્રત્યક્ષ અનુભવ નથી પરંતુ

સાંભળેલું તો હશે કે દીપક ગગ ગાવાથી નીવા થતા. મહત્વાર્થી વરમાદ પડતો, દિડોળ ગાવાથી ભગવાન દિડોળા પર આવી જિગજતા, કેદારથી ભગવાન પ્રત્યક્ષ દર્શન દેના, ઇત્યાદિ. આજે આપણે પ્રત્યક્ષ પ્રમાણ સિવાય સ્વરોની આટલી બધી શક્તિ હશે કે કેમ તે પર ક્યાંય વિશ્વાસ ન ગળીએ, પરંતુ એટલું તો સ્વીકારી લઈએ કે સ્વર પ્રધાન સંગીતનું અંતિમ ધ્યેય ગગનુ સરસ ખડુ કંવાનું તથા વાતાવચ્ચુમાં તેની અસર ઉપજાવવાનું છે, અને તેને માટે જે જે શક્તિઓનો વિશ્વાસ તથા ખીતવળી જોઈએ તે કેળવવાથી તેની અમર તેટલા પ્રમાણમાં ઉપજાવી શકાય.

(સ્વરપ્રધાન મંગીતમાં સ્વરો ઉપર જે બાર મૂકવામાં આવે છે તે સ્વરો મંગીતશાસ્ત્રીઓએ જુદા જુદા તરવોના માનેલા છે. જે ગગમાં અગ્નિતરવના સ્વરો પ્રધાન પદ ભોગવના હોય તે ગગ અગ્નિ ઉપજા કરે. જલતરવના સ્વરો જે ગગમાં પ્રધાન પદ ભોગવતા હોય તે સ્વરો વાતાવચ્ચુમાં તરવોને મૂકુ બનાવી દ્રવીભૂત કરે, અર્થાત્ જે ગગમાં જે સ્વરોનું પ્રાધાન્ય હોય અને તે સ્વરો જે તરવોના હોય તે સ્વરોના યથાવિધિ ગાનથી વાતાવચ્ચુમાં તેની તેવી અસર ઉપજાવી શકાતી હતી. આ મંગીતનું અંતિમ ધ્યેય છે, અને જે જે સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા તેઓએ ઉપગનું જ ધોગ્ય સ્વીકારેલું છે. મિયાં તાનસેન, દગ્ગિસ સવામી, બેજુ ખારો, ગોપાલ નાયક ઇત્યાદિ મદાન મંગીતા-ચાર્યોએ આ સ્વરપ્રધાન સંગીત ઉત્પન્ન કરેલું છે, અને તેઓ મદાન મુપદીઓના દત્તા, અને તેમણે સ્વરો ઉપર એવો તો અગ્રજ કાળ મેળવ્યો હતો, એવી તો અગ્રજ શક્તિ કેળવી હતી કે સ્વરોની ધારેલી અસર ઉપજાવી શકતા સ્વરોની તેઓએ સાધના જ કરેલી હતી, એટલે આતું સ્વર પ્રધાન સંગીત આપણને ન સમજાય તેથી તેની વિશિષ્ટતા ઘટાડવી યોગ્ય નથી. મુપદનું ગાણું જે આપણને ગ્યું સચું સાંભળવા મળે છે તે સમજવું ઘણું મુશ્કેલ છે) અને હાલ જે કે તેવી

અમર ઉપજવી શકે તેવું સંગીત સાંભળવા મળવાનો સંભવ ઓછો છે. છતાં તે પ્રણાલિકાનું સંગીત ન સમજાય માટે તે નકામું છે તેમ કહેવું વ્યાજબી ગણાય નહિ.

કુમરી આદિ સંગીત સહેલાઈથી આનંદી શકે છે, પરંતુ ખ્યાય તથા મુપદ તો ઘણા અખ્યાસને માગી લે છે. મુપદ પદ્ધતિનું જ્ઞાન હાલ મળવું દુર્લભ છે. તે ગાણું લગભગ અદ્રશ્ય ચર્મ ગયું છે, કારણ કે તેની સાધના કરવાની શક્તિ અને તાદ્દાન બાગ્યે જ કોઈ કેળવી શકે, એટલાસનું ઉત્તમ સંગીત તે ખ્યાય છે. ઉત્તમ ખ્યાય સાંભળવા મળી શકશે પરંતુ ઉત્તમ મુપદ સાંભળના મળશે નહિ, કારણ કે ઉત્તમ મુપદીઆઓ અસ્તિત્વમાં જ નથી એમ કહીએ તો ખોટું નથી, અને જો સાંભળવા મળે તો આપણી સમજશક્તિની તે ખદાર દર્શો. આ મુપદ તથા ખ્યાય અધરા હોવાથી સામાન્ય જનસમાજની સમજશક્તિની ખદાર છે, એટલે તે ગાથ સમજવાને જોડા સંગીતગાનના જ્ઞાનની આવશ્યકતા છે. કુમરી આદિ સંગીત સરળ હોવાથી તે સહેલાઈથી સમજી શકાય છે. તેથી તેનો પ્રચાર પણ વધુ થયો છે, એટલે આજનું પ્રચાર પામેલું સંગીત તે ખીજા પ્રકારનું હજીવું સંગીત, કુમરી ગઝલ, કવાલી વગેરેનું છે. ખ્યાય તથા મુપદ જનસમાજની શક્તિની ખદાર છે, અને એ વાત પણ ચોક્કસ છે કે કોઈપણ નિયમમાં જોડા જિતયા સિવાય તેનું રહસ્ય ન સમજાય. ગમે તે નિયમ હો, પછી તે મંગીતશાસ્ત્ર હોય કે ગણિતશાસ્ત્ર હોય, તરનજ્ઞાન હોય કે સાહિત્ય હોય, વિજ્ઞાન હોય કે પિંગળશાસ્ત્ર હોય, વ્યાકરણ હોય કે ચિત્રકલા હોય, ગમે તે નિયમ હોય પરંતુ તેમાં જોડા જિતયા સિવાય અથવા મહેનત સિવાય તે નિયમનું ખરું રહસ્ય તથા તેનાથી મળતો આનંદ શી રીતે મેળવી મળાય ?

આ ઉચ્ચ મનાઈ સંગીત જનસમાજને ન સ્પર્શી શકે તે જાનના યોગ્ય છે, અને વસ્તુસ્થિતિ તેવી હોય તે જ સ્વાભાવિક છે, કારણ કે

આપણે મુખી જનસમાજે સંગીત તરફ ઉદ્ઘાસીન વૃત્તિ ધાગ્યું કરેલી હતી સંગીત દવડું મનાતું, અને તેનું નામ સાબળીને લોકો બઝી જીઠતા. સંગીત ઉચ્ચ નિષ્પ છે, અભ્યાસ કરવાને યોગ્ય છે ત દમણુ દમણુ જ મનાના લાગ્યું છે, એટલે કે જનસમાજે સંગીતમા જ ન સ લીધો નથી તો પછી તેના ગાત્રમા જોડા બિરવાની તો વાન જ શી? અને તેના ગાત્રમાની અભિનાયા ને શી રીતે ગળી શકે? અદ્ભુત્યે દેવે વસ્તુચિતિ બદલાવા લાગી છે પરંતુ ઉચ્ચ સંગીત જનસમાજને કેમ અપર્ણી શકે તેની તેના થોડા વિશેષ કારણો છે જે નીચે પ્રમાણે છે --

(૧) મુખ્ય તથા ખ્યાલ પદ્ધતિઓ મૂળથી ગુરુગિર્ય તથા વંશપર પગ પ્રણાલિકા દ્વારા આવતી આવેલી છે, એટલે આ વંશપર પગથી બિનગી આવેલું સંગીત 'Traditional Music' છે અને આ શિક્ષણ મૂળથી જ આપવામા આવતું હોવાથી દેવદાસ શબ્દોના અપભ્રંશ થયેલા છે. તેથી ચીજોના શબ્દાર્થ બગાડ સમજ મનાના નથી. તે સમયની ભાષામા પણ ફેરફાર થયેલો હોય તે ભાષાના જ્ઞાન સિવાય શબ્દાર્થ ધ્યાનમા લેવો મુશ્કેલ થઈ પડે છે. ઘણી ચીજો વ્રજ, હિન્દુસ્તાની, સંસ્કૃત, પંજાબી વગેરે ભાષાઓમા ગયેલી છે. તે આ ભાષાઓના જ્ઞાન સિવાય સમજવી મુશ્કેલ પડે છે અને તેવું જ્ઞાન આજના અશિક્ષિત સંગીતાચાર્યો પાસે હોવાની આશા ગળી ન શકાય

(૨) શાસ્ત્રીય સંગીતમા પણ ઉસ્તાદો ગગની જમાનટ ઉપર ધ્યાન આપવાને બદલે તૈયારી ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપે છે અને આ રીતે તાનો ઉપર તાનો લઈને પોતાની હોશિયારીનું પ્રદર્શન કરે છે ખરી ગીતે તાનોની ગગને આવશ્યકતા છે પણ તે રાગના શબ્દગાનરૂપ હોવી જોઈએ ગગને ફક્ત તાનોથી જ વાદી દેવામાં આવે તો તે જૂન જ ગણાય ગગની જમાનટ ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપવાથી ગગના સ્વરોનું વાતાવરણ જન્મે છે, અને રાગના શુદ્ધ અને સાચા સ્વરો વચાર્થ રીતે

સગાડવાથી રાગનું સ્વરૂપ ખડું થઈ શકે છે અને શ્રોતાજનો ઉપર તેની અસર થાય છે. પરંતુ તાનો તથા બીજી શાસ્ત્રીયતા (Technique) ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપવાથી તે નીરસ બની જાય છે અને શ્રોતાજનોને કંટાળો આવે છે.

(૩) શાસ્ત્રીય સંગીતમાં શબ્દાર્થનું માદાત્મ્ય સાચવવું હોય તો તે ચીજોનું સંશોધન થવું જોઈએ. શબ્દોના અપભ્રંશ થયેલા હોય, અગર તો ભાષાદેરને લીધે કેટલાક શબ્દો સમજાતા ના હોય તો તે શબ્દો કયા છે તે જોધી કાઢવું જોઈએ. આ સિવાય ઉચ્ચ સંગીત જનસમાજને રીતી રીતે સ્પર્શી શકે? અને આ ફરજ કોણે અદા કરવાની છે? અશિક્ષિત ગર્વયાઓ પર આ દોષ ઢોળી શકાશે નહિ. આ ફરજ હવે સુશિક્ષિત સમાજે અદા કરવાની ગહી એટલે હવે સુશિક્ષિત સમાજે મંગીતને અપનાવી લેવું પડશે તેનાથી વિમુખ ગહે આશ્ચર્ય નહિ. આપણે આપણી ફરજ અત્યાર સુધી બજાવેલી નથી અને નેનો દોષ અશિક્ષિત ગર્વયા પર ઢોળી દેના માગીએ છીએ તે વ્યાજબી નથી. એ સંગીત-કારોએ આપણા સંગીતને જે ને તે રિચતિમાં સંભાળી રાખ્યું છે, અને આજ તે સંગીત આપણી મમક્ષુ ગજુ કરવામાં આવે છે. આ અશિક્ષિત ગર્વયાઓએ જો આ મંગીત સંભાળી રાખ્યું ન હોત તો ઉત્તર દિલ્હીસ્તાની સંગીત જેવી વસ્તુ આજે અસ્તિત્વમાં હોત કે કેમ તે કહેવું મુશ્કેલ થઈ પડત, એટલે એ લોકોનો તો આપણે બને તેટલો ઉપકાર માનવો ધટે છે, અને તેમના સંગીતમાં શબ્દાર્થ નથી, તે બગાજ સમજાતું નથી, તેમાં કંઈ ભાવ નથી એ દોષોને આપણે ગૌણ માનવા જોઈએ. તે દોષોને પ્રધાન પદ આપી નેઓને ઉતારી પાડના યોગ્ય નથી.

શાસ્ત્રીય સંગીત સામાન્ય રીતે જનસમાજને ન સ્પર્શી શકે તેનાં કારણો જોયાં હવે ક્યુ સંગીત લોકગમ્ય હોઈ શકે તે િવધે વિચાર કરીએ.

આપણા સંગીતશાસ્ત્રીઓએ સંગીતને લોકગમ્ય બનાવવા પૂરતો પ્રયત્ન કરેલો છે. શાસ્ત્રીય સંગીતને સંગીતના જ્ઞાનની આવશ્યકતા હોવાથી ઓછા શાસ્ત્રીય એવા દળવા સંગીત (Light-Music)-- હુમરી, ગઝલ, ક્વાલી ઇત્યાદિ પ્રખ્યાલિતઓનું સંશોધન કરી તેનો પ્રચાર કરેલો છે. ટ્રુપન્નું ગાણું ઘણું બારે હોવાથી તથા તેના શીખનારાઓની સંખ્યા પણ ઘટતી જતી હોવાથી ખ્યાલ શોધાયા અને ખ્યાલ પણ અધરા લાગ્યા ત્યારે સંગીતમાં નવીનતા લાવવા હુમરી ઇત્યાદિ દળવા સંગીતનું સંશોધન થયું. તેમાં વળી ગઝલક્વાલીએ પણ પોતાનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું, એટલે દળવા સંગીતમાં શબ્દાર્થ તથા બાવને સંપૂર્ણ સ્થાન મળી શકે છે. તેથી આ સંગીતને જનસમાજ વડે અપનાવી શકે, અને વસ્તુસ્થિતિ પણ તેમજ છે. દળ્યું સંગીત હવે જનસમાજને સ્પર્શવા લાગ્યું છે, અને જનસમાજની સંગીત સમજવાની શક્તિમાં પણ નિયમે દિવસે વધારો થતો જાય છે. છેક સામાન્ય જનસમાજ ભજન, કીર્તન ઇત્યાદિ સંગીતથી આનંદ માને છે. તેનાથી ચડતી શ્રેણીવાળા ગઝલ, ક્વાલી સમજી શકે છે. મને નાનપણની એક વાત યાદ આવે છે કે પહેલાં એકે એવો જલસો થતો નહિ જેમાં સારા ગવૈયાઓને પણ ગઝલ અગર ક્વાલી ગાવા વિના છૂટકો થતો, એટલે તે વિશેષ પ્રમાણમાં ગાવાની ફરજ પડતી. હાલ જનસમાજનો સંગીતનો શોખ તેનાથી આગળ વધ્યો છે. હવે દળવા શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર વધુ થવા માંડ્યો છે. હુમરી પણ જનસમાજને સ્પર્શી શકે છે પરંતુ ખ્યાલ ગાયકી સમજતી જનસમાજની શક્તિની જાદાર છે. સંગીત-મંડળો તથા સંગીતસમાજો તથા અખિલ હિંદ સંગીત પરિષદો દ્વારા સંગીતમાં રસ લેતા સજ્જનોને હવે ખ્યાલ ગાયકી સ્પર્શવા લાગી છે, પરંતુ ખ્યાલને અરાજક સમજવાની શક્તિ આવતાં દરેક વાર છે એમ લાગે છે, કારણ કે તેમાં જોડા બીનચો સિવાય તે સમજી શકાય તેમ નથી. આશરે ૨૫ થી ૩૦ ટકા જેટલો જનસમાજ હવે શાસ્ત્રીય સંગીત સમજે છે.

શાસ્ત્રીય સંગીત સમજવા માટે તેને ઘણી વખત સાબળવું જોઈએ એટલે જેમ જેમ તે વધુ સાબળવા મળશે તેમ તેમ તેની સમજ અને પ્રયાગ વધશે આમોદોન તથા રેડિયો દ્વારા શાસ્ત્રીય સંગીત વધુ અને વધુ સાબળવા મળે ૬ એટલે જેમ જેમ શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર થશે તેમ જનસમાજનો સંગીતનો શોખ વધશે અને ઉચ્ચતર શાસ્ત્રીય સંગીત તરફ જનસમાજનું લક્ષ્ય ખેંચાશે

જ્ઞાન ઉત્તમ સંગીત કેરા પ્રાગ્નુ છે તે સાબળવાની ક્ષમતા તથા પ્રવૃત્તિના ખાગ-ગીને સંગીતસમાજને દ્વારા થયેલી જોનામાં આવે છે ત મિનાય ખાસાડેમ અનાદિયાખા, આદનામે મૌલિય ખાસાડેમ ફયાજખા, પડિત ઓમનાગનાથ હાકુર, શ્રીમતી કેસરમાઈ, શ્રીમતી રોશનઆગ બેગમ મહેરેનુ સંગીત સાબળવાની શી રીતે ક્ષમતા થાય ? પછેના આપણે ખાસાડેમ પ્રો નાગરખુગર વ્યાસ, મા મનહર મર્વ વગેરેના સંગીતને જ ઇતિથી માનતા હતા તે આપણી માન્યતામાં આ સમજમાં ફેરફાર પડતો જાય છે તેઓએ આપણને ઉચ્ચ સંગીત સાબળવાની ક્ષમતા પાડી છે, અને તેમાં આમોદોન તથા રેડિયોએ પણ આપણી સંગીત સમજવાની શક્તિ નધાવનામાં મદદ કરી છે. અમરગણ ભાગ બજાવ્યો છે એ નિર્નિરાદ છે સાગ સંગીતાચાર્યોનું સંગીત (રેડિયો દ્વારા) જનસમાજમાં ગૂંચળામાં આવી તેમાં ફેરફાર થયે પોતપોતાની શક્તિ પ્રમાણે લાભ મેળવ્યો છે અને જનસમાજની સમજશક્તિમાં વધારો થતા માંડ્યો છે. ફેરફાર તે વિવિધ પણ બહુ દૂર નથી કે જનરે શાસ્ત્રીય સંગીત પણ પોતાનું યોગ્ય સ્થાન પ્રાપ્ત કરશે પણ તેનો યશ અગત્યના ધનનાદ ખાસ રીતે રેડિયો તથા આમોદોનને જ આપવો પડશે તેણે સંગીતની જે સુર સેવા બજાવી કે અને હજી મળાવે છે તે સંગીતના ઇતિહાસમાં સુવર્ણ અક્ષરે લખાઈ રહેશે

આટલા વિવેચાથી એટલું તો સ્પષ્ટ થાય છે કે શાસ્ત્રીય સંગીત જનસમાજને સ્પર્શી શકે નથી પણ હજી શાસ્ત્રીય સંગીત ઘણું

પ્રમાણ્યમાં જનસમાજને સ્પર્શી શકે છે. સંગીતમાં ભાવ એ પ્રકારે આવી શકે છે. કેટલાકને શબ્દાર્થમાં રહેલા રહસ્યથી આનંદ પ્રાપ્ત થાય છે જ્યારે કેટલાકને સ્વરોના આદોહનો, મૃદુતા, મીઠાશ વગેરે આનંદ આપે છે. સંગીતની સાધારણ સમજવાળા શબ્દાર્થ પર વધુ બાર મૂકે છે, જ્યારે રાગનુ સ્વરૂપ ખુબ દરી શકે તેવા સુમધુર, સાચા સ્વરો, તેના આદોહનો ઉપર અર્થાત્ રાગની શાસ્ત્રીયતા ઉપર કેમ બાર ન મૂકે તે પણ એક સવાલ છે. શાસ્ત્રીય સંગીતનો ખરો આનંદ લેવો હોય અથવા તેનો જનસમાજમાં પ્રચાર કરવો હોય તો સુશિક્ષિત સમાજે તેને અપનાવ્યા વિના છૂટકો નથી. સુશિક્ષિત જનસમાજની સમજશક્તિ પ્રથમ કરતાં હાલમાં વધી છે અને દશ પણ વધશે. હજારો સંગીતમાં ભાવ પુષ્કળ પ્રમાણમાં હોય છે ગઝલ, કવાલી અગર તો હુમરી એ સર્વ સંગીતમાં ભાવ પૂર્ણ પ્રમાણમાં આવી શકે છે સ્વરોના આદોહનો તથા સ્વરોમાં મૃદુતા તથા મીઠાશનું તત્ત્વ ઉમેરવાથી એક ભાવનો ભાવ આવી શકે છે અને ખીજો ભાવ શબ્દાર્થમાં રહેલા રહસ્યમાંથી પણ આવી શકે છે. ખીજા પ્રકારનો ભાવ સર્વ જનસમાજને આનંદ આપી શકે છે. જ્યારે પહેલા પ્રકારના ભાવનું રહસ્ય સંગીતના જાણકારને ગમ્ય છે. વધુ સ્પષ્ટીકરણ માટે ૨૦૦૩ નું છે.

ખાનસાહેબ અબ્દુલ હરીમખાંની ભૈરવીની રેકર્ડ...જમુના કે તીર... અગર તો ઝીંઝોટીની હુમરી...પિયા ખીન નહિ આવત ચૈન...તથા પંડિત ઓમકાન્તાય હાકુરનો અંપક રાગ...રે મગ જૈએ...અગર નિલાંખરી ...મિતયા બાલમવા...આ ચીજોના શબ્દાર્થ વિશેષ પ્રિય લાગે છે કે તેના સ્વરો એ નક્કી કરવાનું હું જનસમાજ ઉપર જ છોડુ છું. આ રેકર્ડ પ્રિય વાચકે સાંભળેલી હશે એમ હું માની લઉં છું. આ ચીજો મીઠાશથી ભરપૂર છે પરંતુ તેમાં શેની મીઠાશ છે? આદોહનો તથા મૃદુતા વગેરેની મીઠાશ છે એમ નથી લાગતું? શબ્દાર્થ કરતાં સ્વરોની મીઠાશ તેમાં એકસ વિશેષ છે એમ કહી શકાય. 'રે મગ જૈએ'

એ મીઠનો શબ્દાર્થ શું છે તે હું હજી પણ જાણી શકેના નથી છતાં તેના સ્વરોની મીઠાશ તથા જ્ઞાન સમગ્ર શકાય છે, અને તેનાથી આનંદ પણ મળે છે. શબ્દાર્થ તથા સ્વરોની મીઠાગ આ જન્મેના મિશ્રણની જનસમાજ આશા રાખે છે. પણ સ્વરની મીઠામ તથા સંગીતની શાસ્ત્રીયતાએ સંગીતની મહત્તા ઘટાડી દેવી ન જોઈએ. જન્મેના મિશ્રણનો દક્ષ દેવે સુશિક્ષિત જનસમાજે પ્રાપ્ત કરવાનો છે અને તે દિવસ હવે વહેશે જ આવેનો જાય છે. સ્વરની મીઠાશ શબ્દાર્થના જ્ઞાનથી ઓછી ગણી શકાય નહિ એ એક મદદની અને અગત્યની વાત છે અને જુવવી ન જોઈએ.

છેવટે નવીન પ્રકારના જંગાળી મંગીતનો ઉદ્ભવ કરવો જોઈએ. એ વિના ક્ષેપ અધૂરો ગણાય. આ મંગીત તરફ જનસમાજનું મન દોરાયુ છે, તેમા નરીનતા છે, જાવ છે, મીઠાશ છે, પરંતુ તેમ છતાં તે સંગીત મર્યાદિત છે. તેમાં જોડાયું નથી તેમજ શાસ્ત્રની નિપુણતા નથી. તેમા આગત સંગીતનું મિશ્રણ છે અને શાસ્ત્રની દાનિ પણ છે. છતાં નરીનતા ખાતર તેને આવકાર આપી શકાય. થોડી મહેનતે સંગીતના જાણકાર તરીકે ખપનામાં તે જરૂર મદદરૂપ થઈ પડશે. આ સંગીતને ઉચ્ચ સંગીત તરફ લઈ જનાર પગથિયાડપ માનવું જોઈએ.

છેવટમા શાસ્ત્રીય મંગીતને શાળાઓ, વિદ્યાલયો તથા વિશ્વવિદ્યાલયોમા યોગ્ય સ્થાન મળે તો જ તેનો ખરેખર ઉદ્ભવ થાય, અને તેનાથી મળતા ઉચ્ચ આનંદનો સાધારણ જનસમાજને પણ લાભ મળે, એટલે સંગીતનો શાસ્ત્રીય રીતે અભ્યાસ કરવામાં વિદ્યાલયો, વિશ્વવિદ્યાલયો તથા શાળાઓમા તે વિષયને ફરજિયાત દાખલ કરના સુશિક્ષિત સમાજે કમર કસનાની છે અને હવે વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલયે સંગીતનો નિયમ દાખલ કરી પહેલ કરી છે તે જલ્દય તેને ધન્યવાદ ધરે છે.

પ્રકરણ ૧૮

શાસ્ત્રીય અને હળવું સંગીત.

- (૧) સંગીતની પ્રણાલિકાઓ કેટલી અને કયી કયી ?
- (૨) ધ્રુપદ અને ખ્યાલ ગાયકીમાં શો તફાવત છે તે જણાવો.
- (૩) પ્રથમ ધ્રુપદીઆઓ કોણ કોણ રચ્યા ? તેમના સંગીતની શી અસર થતી હતી ?
- (૪) ધ્રુપદ પદ્ધતિમાં શા ઉપર બાર મૂકવામાં આવ્યો છે ?
- (૫) ખ્યાલ સંગીત વિષે ટૂંકે નોંધ લખો.
- (૬) હુમરી, ગઝલ છત્યાદિ સંગીત એ કેવા પ્રકારનું સંગીત છે ?
- (૭) ઉચ્ચ સંગીત જનસમાજને કેમ સ્પર્શી શકતું નથી તેનાં કારણો આપો.
- (૮) હળવા સંગીતનો પ્રચાર કેમ થવા માંજ્યો ?
- (૯) હાલ આપણા સંગીતનું ધોરણ કેવું છે ?
- (૧૦) શાસ્ત્રીય સંગીતનો જનસમાજમાં પ્રચાર કરવા શું કરવું જોઈએ ?
- (૧૧) બંગાળી સંગીત વિષે તમારો શો અભિપ્રાય છે ?

આફતાબે મૌસિકી ખાં. સા. ફૈયાઝખાંનું જીવનવૃત્તાન્ત તથા તેમની ગાયકીની વિશિષ્ટતાઓ.

ખાસાહેમ ફૈયાઝખાંએ આ ફાની દુનિયાનો તા. ૫-૧૧-'૫૦ના રોજ ત્યાગ કર્યો ત્યારે હવે આપણને એમના મદાન વ્યક્તિત્વની ખોટ જણાય છે એટલે હવે એમને માનાજલિ અર્પવી ગઈ ખાસાહેમ ફૈયાઝખાંને જુદી જુદી સરથાઓ તેમજ વ્યક્તિઓ તરફથી જુદી જુદી દષ્ટિએ માનાજલિ અર્પાઈ ગઈ છે તે સમયે એમના જીવનની ઝાંખી કપરેખા આપવી અગ્યાને ગણાશે નહિ

ખાસાહેમ ફૈયાઝખાંનો જન્મ આઝા નજીક એક નાનકડા ગામ સિદ્દમા થયો હતો એમના જન્મની સાત ઈ સ ૧૮૮૧-૨-૮ એમ આપરામા આવે છે, પતુ ચોખ્ખમ અપજ્ઞાને અનાવે આપણે ઈ. સ ૧૮૮૧ની આસપાસ તેમનો જન્મ થયેનો માની આગળ આવીશું. તેમના પિતાશ્રીનું નામ સફદુદ્દુમેન હતુ પતુ ખાસાહેમના માતૃશ્રી પોતાના પતિને ત્યાથી પોતાના પિતાશ્રી ગુનામ અઝમાસખાંને ત્યા કોર્ટ દારણુને લીધે આવીને જ્ઞા હતા, અને અહીં જ ખાસાહેમનો જન્મ થયો હતો અને ખાસાહેમ ગુનામ અઝમાસખાંએ જ એમનું નાનપણથી જ લાનન પાનન ટરેણ હતુ અને પોતાને પુત્ર નહિ હોનાથી એમને દત્તક લીધા હતા એટલે ખાસાહેમ ગુલામઅઝમાસખાંને જ પિતાતુલ્ય માનતા

હતા એટલે પિનાના નામ તરીકે પણ તેમનું નામ લખાવતા હતા. ખરી રીતે જોતાં પિના સફદરદુસેનખાં હતા એટલે પિતૃ તેમજ માતૃવંશ એમનામાં મળી ગયા.

પિતૃવંશની વંશાવળી નીચે પ્રમાણે જણાવેલી છે :—

પિતૃવંશ
રમઝાનખાં (રંગીસે)
|
મદમઅલીખાં (પુત્ર)
|
સફદરદુસેનખાં (પુત્ર)
|
ફૈયાઝખાં (પુત્ર) (પ્રેમ પ્રિયા)

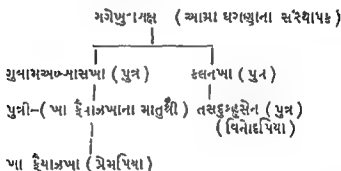
અર્થાત્ પિતૃવંશ તરફના મૂળ પુરુષ રમઝાનખાં 'રંગીસે' હતા. પિતૃવંશનું ધરાણું 'રંગીસે' ધરાણું કહેવાતું. 'રંગીસે' ધરાણું કેમ કહેવાતું હશે તે અલ્પ ખાસ કંઈ સ્પષ્ટતા નથી પરંતુ 'રંગીસે' એ ઉપનામ હોયું જોઈએ અને તે ઉપનામ એમની ગાયકી ઉપરથી પડેલું હોયું જોઈએ, એટલે કે તેમના સંગીતમાં રંગતનું તરવ હોયું જોઈએ. રમઝાનખાં તેમના સમયમાં એક નામી ગંધા હતા અને 'રંગીસે' એવું ઉપનામ તેમણે રાખેલું હોયું જોઈએ. તે સમયે આવાં ઉપનામો આપવાની પ્રથા હતી. સદારંગ (મૂળ નામ ન્યામતખાં), અદારંગ, મનરંગ, સરસરંગ, ખુશાલપિયા, વિનોદપિયા, ફરસપિયા (મહેબૂબખાં, આનાદુસેનના પિતા), સરસપિયા (કાલેખાં, યુજામરસુલખાંના પિતા) પ્રેમપિયા (ખાં. ફૈયાઝખાં) વગેરે નામો આવાં ઉપનામો તરીકે જ આપેલાં છે.

પિતૃધરાણું 'સિકંદરા' ધરાણાના નામથી પ્રસિદ્ધ છે, એટલે ખાંસાદેખનો આમા ધરાણા સાથે પિતૃવંશ તરફથી સંબંધ હોય. આ

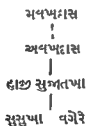
ધરાણામા પડેનાં ઘણા મોટા ગવૈયાઓ ચર્ચા ગયેલા છે. ખાસાડેબ મહમદઅલીખાં (ખા ફૈયાઝખાના દાદા) કોટા પાસે ઝાવાવર રોટમાં રાજગવૈયા હતા, અને ખાં. ફૈયાઝખાના ડાકા ફીદાદુસેનખાં શ્રી નાથદારા તથા કોટામા ગવૈયા તરીકે રહેતા હતા

હવે ખાંસાડેબના માતૃવંશ વિશે નીચે પ્રમાણે લખી ન છે :—

ખાંસાડેબનો માતૃવંશ



ખા.સાડેબના માતૃવંશનો સબધ ઠેક તાનસેનજી સુધીનો છે અને તે નીચે પ્રમાણે જણાવનામા આવે છે :—



તાનસેનજીએ પોતાની પુત્રી હાજી સુખતખાને આપી હતી અને દાયજામા ગોનપુર ગામ-જે અદ્ય રોટમા છે—તે આપ્યું હતું એમ કહેવાય છે, અને અવખદાસ જ્યારે લગ્ન કરતા ગયા હતા ત્યારે મોંઝાજીએ નીચે પ્રમાણે ગાયું હતું :—

“ અવખદાસના દુવદા બ્યાદન આયા ”

મોઆઝને મંગત ગાયા ”

અર્થાત્ અવખદાસ જ્યારે પોતાના પુત્રના લગ્ન કરવા આવ્યા ત્યારે મોઆઝએ મંગત ગીત ગાયા હતા આગાના ધગણાની મૂળ ગાયકી ધ્રુપની ગણાન, પરંતુ ગમે ખુબીએ એમના સમયથી ધ્રુપ ગાયકીને બદલે ખ્યાન ગાયકીની શરૂઆત કરી હતી એમ કહેવાય છે આ ખ્યાન ગાયકીની નિશિષ્ટતા તની લય-રસીમા હતી તેમા લયગદ્ય તાનો બોનવાની નિશિષ્ટતા હતી એટલે ગરાબીની ગાયકીથી તે જુદી પડી ગમે ખુબીએ ધ્રુપની ગાયકીને બદલે ખ્યાન ગાયકીની શરૂઆત કેમ કરી તે બદલ અત્યુ અનુમાન થઈ શકે કે ધ્રુપની ગાયકીમા નવીનતા ઉમેરવાનો સમય પાકી ગયેના હોવો જોઈએ વળી ધ્રુપદીવાઓને જે વિશેષ માન મળતું હતું અને એમનો જે નિર્ધાર મોભો હતા તેમા ખ્યાનગાયકીની લયદારીની નિશિષ્ટતા ઉમેરી તે મોભામા ભાગ પડાવવાનો પણ આશય હોઈ શકે, એટલે ગમે તે કાગણ હોઈ શકે પરંતુ ગમે ખુબીએ ધ્રુપદને બદલે ખ્યાન ગાયકીની શરૂઆત કરી એ અપ્રત્યક્ષ જણાય છે એટલે ખાસાદેખન ધગણુ ખ્યાનીવાનું છે પિતૃચરના ‘રંગીમે’ ધરાણાની તાનીમ પત્યક્ષ ગયેની નહિ હોવા છતાં કુન્તી રીતે તે તેમના મા બિતરી આવેની હતી એમ એમની ગાયકી ઉપરથી હી શકાય તેમ છે, અને આ રીતે જાણે ધગણાના હિચ્ચ મંગીતન તેમનામા મિથળુ થયું હતું વળી એમના સમયના મહાત્મા મંગીતશાસ્ત્રીઓનો એમને પ્રત્યક્ષ લાભ મળેો હોના, એટલે તે સમયના મદાન સગીતાચાર્યોની ગાયકીમાં અર્ધ પોતાનામા સમાવી હઈ એમણે પોતાની એક રચના ગાયકી ઉપરિચિત કરી હતી એમ કહીએ તો તે ખોટું નથી, કાગણ કે એમના સગીતમા દરેક હિચ્ચ ગાયકીના પ્રદાર મળી શકે તેમ છે, અને હાન જે ગાયકી ગાના હતા તે તેમને એક-જ સગીતપર પાસેથી મળી હતી એમ

દહી શનાય તેમ નથી. એમણે દરસુખાં, દદુખાં, અમીરખાં, અમૃતસેન, હાશીખાં, નીલાલમેન, ગેમનખા ઇત્યાદિ મહાન ગૈયાઓને સાંભળેલા હતા, અને તે દરેકની ગાયકીમાંથી મુદરમા સુંદર અપનાવવા જેવું તત્વ એમણે પોતાની ગાયકીમાં અપનાવ્યું હતું એમ દહીએ તો તે અતિશયોક્તિ બનેલું ગણાશે નહિ.

વળી ખાંસાડેમે નાનપણથી એટલે આગરે ૧૦-૧૨ વર્ષની ઉંમરથીજ શીતલમેખા ગાવાની શરૂઆત કરી હતી અને તેમાં શુનામ-અખાસખાએ ઉત્તરગન આપ્યું હતું. ૧૯૦૬ ની સાલમાં મહેમુરના મહાગાન સગલ એમનું સંગીત થયું હતું તે સમયે એમની ઉંમર ફક્ત ૨૦ થોડ વર્ષની હતી, છતાં મહાગાન એમના સંગીતથી એટલા ગદા ખુશ થયા હતા કે એમને સુભાષંક અર્પણ કરી તેમનું સન્માન કર્યું હતું અને દર વર્ષે રંગેના સમયમા તેમને નિયમીત આમત્રણ મળતું હતું અને જેવડે એમને “આફતામે-મોસિદી” નો ઈલ્લાખ પણ તેમણે આપ્યો હતો. ત્યાંજાઃ ઈ. સ. ૧૯૧૨ માં ૨૧. શ્રીમંત સયાશરાવે આ સંગીતગતને ખોળી ન્હાલી પોતાના ડગલગા ગાગરૈયા તરીકે નીમણુક કરી હતી તે છેવટ સુધી અર્દિન ન્હા ૨૧. શ્રીમંત સયાશરાવે ધણા નગરોને વડોદરામા ખોવારી આમય આપ્યો હતો, અને છેવટે તેમને ‘જાનગત’ નો ઈનકામ પણ આપ્યો હતો. વડોદરા ગાળ્યના રિશ્તીનીકગળ ખાદ અર્દિના રેડિયોના ક્વાટર તરીકે તેઓ રહ્યા હતા અને રેડિયોએ એમના અવાજને સઘરી ગાખ્યો છે જે બવિષ્ય ૨૭ જાન્યુ ઉપયોગી અને મહત્ત્વની દકીકત ર્ધ પડશે.

ઈ સ. ૧૯૧૬ માં પ્રથમ અખીન વિંદુસ્તાની સંગીત પરિષદ વડોદરામા બગવામા આવી હતી તે સમયે ખાસાઈય ફૈમાજખાની નામના ચર્ચગએડી હતી અને એમના સંગીતનાં મુગડઠે વખાણુ થયા હતાં.

ઈ સ. ૧૯૧૮-૧૯ માં છદોર નરેશ શ્રીમંત તુલશરાવ એમના સંગીતથી ખુશ ચર્ચ એક મહાન હીગબડીન દાર એમને બેટ આપેલાં

હતો, અને ત્યારબાદ આગ્રહિન સુધી એમને જુદીજુદી સંસ્થાઓ તરફથી અને જુદીજુદી જગ્યાઓથી માનપત્રો, ઇતિહાસો, મેડલો વગેરે એટલા બધા મળેલા છે કે તે સર્વનો વિગતવાર ઉલ્લેખ કરવો અનુચિત લાગે છે. કેઈ મંગીત કૉન્કરન્સ એવી નહોતી કે જેમાં એમને આમંત્રણ મળતું નહિ અને જે સંગીત કૉન્કરન્સમાં એમની હાજરી ન હોય તે સંગીત કૉન્કરન્સ અધૂરી ગણાતી.

વડોદરાને તો તેઓએ ૧૯૧૨ની સાલથી તે ૧૯૫૦ એટલે લગભગ ૩૮ વર્ષ સુધી પોતાના સંગીતનો અત્યંત લાભ આપેલો છે. સંગીત મહાવિદ્યાલયમાં, તેમ જ દરેક માંગલિક પ્રસંગોમાં-શ્રીમંત પ્રતાપસિંહરાવના જન્મોત્સવ, ગણપતિ ઉત્સવો તેમજ અન્ય પ્રસંગોએ તેમના સંગીતનો ગણકાર હજી કાનમાં ગુંજ્યા જ દરેક છે, અને મહત્વની વાત તો એ હતી કે સામાન્ય જનસમાજને ત્યાં પણ ગણપતિ ઉત્સવ પ્રસંગે તેઓ હમેશા ઉમંગથી જતા હતા, એટલે વડોદરાને તો તેમણે ગૌરવ અપાવ્યું છે અને વડોદરાની નામના અખિલ હિંદુસ્તાનમાં પ્રસંગી છે. વડોદરાની તેઓ એક વિશિષ્ટ વ્યક્તિ હતા, અને વડોદરાને સંગીતમાં ઉચ્ચસ્થાન એમણે અપાવ્યું છે.

આવા એક મહાન કલાકાર સ્વભાવે પણ તેવા જ ઉદાત્ત હતા એમનું વ્યક્તિત્વ પ્રભાવશાળી હતું, અને એમની હાજરી દરેકનું ધ્યાન ખેંચતી. દેખાવ પણ તેવો સુંદર હતો. લલાટ બન્ધ અને તેજસ્વી હતું, અને ઘણા બુદ્ધિશાળી હતા. સ્વભાવે એક મહાન સત્ત્વજન હતા. હમેશાં નમ્ર, વિવેકી અને ઘણા નિર્ભીમાની હતા, અને આવા એક મહાન કલાકારમાં આ નિર્ભીમાનપણનો ગુણ હોવો એ સોનામાં મુગધ મળવા જેવો જ કહેવાય અને તે અપનાદરે જ હોઈ શકે. તેઓ કદાપિ પોતાનાં વખાણ કરતા નહિ અને કેઈ એમનાં વખાણ કરે તો તે ભગવાનની કૃપા છે એમ તેઓ કહેતા. પોતાનાથી ઉતરતા દુનિયાના

ગાયકોને કદાપિ હિનારી પાડતા નહિ-જોકે તેમને ઉત્તેજન આપતા હતા. તેઓ શાંત, દસમુખા અને દરેકના મિત્ર હતા. એમના ધગણા પ્રમાણે તેઓ સ્વભાવે 'રંગીના' પણ હતા અને ધણા હિન્દુ હતા.

ખાંસાડેમનું શિષ્યમંડળ, મિત્રમંડળ તથા શુભેચ્છક મંડળ પણ ઘણું મોટું છે, અને તે ગામેગામ પ્રસંગપલ્લુ છે તે દરેકની નામાવલી આપતી યોગ્ય નથી કાઠણ કે તેમાં મોટાનું નામ રહી જાય તેને અન્યાય થવા સંભવ છે.

દવે છેવટે ખાંસાડેમના યજ્ઞ વિશે વિચાર કરીએ. એમનાં કુલ સગન ૧૫ થયાં હતાં (૧) અત્રેના મદાન મગીનશાઓ ૨૧ ફૈઝમદમદનાં પુત્રી સાથે (૨) અત્રેની ખાંસાડેમ મહેસુખખા (આતાદુસેનના પિતા) ની પુત્રી અને (૩) હિન્દાવ બેગમ તેમના (૨) સિવાય બીજાં હયાલ છે.

ખાંસાડેમના મદેન (મારીની દિકરી) તે એમના હમેશના સાથીદાર થી ગુનામદુસેનખાના માતૃથી થાય, જે હજી હયાલ છે. ખાંસાડેમને મોટા ગામા એમનો પણ દિરમો છે ગુનામદુસુનખાના પિતા કાથેખા તથા તેમના પિતા એદમદખા મદાન સિનારીના દતા અને હુણાવાડાના દરવાડે તેમને ગાઠ ગવૈયા તરીકે આશ્રય આપ્યો હતો તે હજી સુધી આપુ છે ખાંસાડેમે આ કાથેખા (સગસપિયા) તથા મહેસુખખા (દગસપિયા) થી આતાદુસેનના પિતા પાસેથી ઘણી ચીજો લીધેલી હતી. સરસપિયા હમેશા દગસપિયાની જોડમાં ચીજો બનાવી બહાર પાડતા અને ખાંસાડેમ તેમાંની ઘણી ચીજો ગાતા હતા. આ બધી ચીજોના બદલે ઘણા સાગ ગણાતા. ગુનામદુસુનખા હમેશાં ખાંસાડેમનો સાથ દાર્મોનિયમ ઉપર કરતા, અને તે સાથ ઘણો અજબજબ બરેતો હતો. ખાંસાડેમ પણ એમના સાથથી બહુ ખુશ હતા અને નવાઈ જેવું તે એ લાગે છે કે એમની ગાયકીના બધા અંગો ગુનામદુસુનખા દાર્મોનિયમમા હજી હયાલ છે.

ખાંસાડેમ સ્થૂન દષ્ટિએ આપણી દષ્ટિથી અદૃશ્ય થયા છે પરંતુ ખરી રીતે તો તેઓ અમર થઈ ગયા છે અને જેવાં સુધી સંગીતનું અસ્તિત્વ હશે ત્યાં સુધી એક મહાન સંગીતકાર તરીકે તેમની ગણના થયા કરવાની છે એમની ખોટ કદી પુગવાની નથી, એમની જગ્યા ખાલી જ રહેશે.

અત્રે એક સૂચન કરવાની હિંમત થાય છે કે ખાંસાડેમની ગાયકી રેડિયો તેમજ ઈતર થોડી રેકૉર્ડો સિવાય બાગ્યે સંઘગાયલી હશે તો શ્રી ગુલામ-સુનખાના હામોંનિયમ દ્વારા-અર્થાત્ તેમની હામોંનીયમની રેકૉર્ડો છિનરાવી સંઘગામા આવે તો તેમની ગાયકીની થોડી ઝાંખી થશે અને તે એક બરિબ્યનો વારસો થઈ શકે તેમ છે, અને તો જ આપણે આ મહાન સંગીતકારનું ઝગ્ગુ કાઢકે અશે પણ અદા કરી શકીશું.

ખાસાડેમ રથૂન દષ્ટિએ આપણી દષ્ટિથી અદર્શ થતા કે પરતુ ખરી રીતે તો તેઓ અમર થઈ ગયા છે અને જેના સુધી સગીનનું અસ્તિત્વ હશે ત્યાં સુધી એ-મદાન સગીનના તરીકે તમની ગણના થતા નરનાની છે એમની ખોટી ની પુગવાની નથી એમની જગ્યા ખાની જ રહેશે

અત્રે એ-સૂચન નગાની ઈચ્છા થાય કે ખાસાડેમની ગાયકી રેડિયો તમજાઈતો થોડી કેમ્ડોં સિવાય બાકે અધગારની હા તો શ્રી ગુનામ મુનખાના દામાનિયમ દ્વારા-અથાત્ તમની દામોનીયમની રેડીયો ઉતારી સધાવામાં આવે તો તેમની ગાયખીની થોડી જાણી થશે અને તે એ બરિબરનો નાન્નો થઈ ગઈ તેમ છે, અને તો જ આપણે આ મદાન સગીનનારનું નકલ નાઈ અશે પણ અહીં રી શખીશુ

ખાસાડેમ ફૈયાઝખાની ગાયકી

હવે ખાસાડેમ ફૈયાઝખાની ગાયખી વિશે પણ વિમ્નૃતપણે વિચાર કરવો જોઈએ તેઓ એ-મદાન સગીનના હતા મદાન સગીનને હતા અને એ-મદા નનામર હતા એમને ઘણી ઘણી વ્યક્તિઓ તેમજ સરથા ખોતગદથી માનાજનિ આવીશુ નામાં આવી હતી પરંતુ એમની ગાયકીએ જે અજબ જાદુ જમાવેલો હતો તે ગાયખીમાં શી નિશિષ્ટતા હતી અને તે બધાને જ કેમ પ્રિય થઈ પડી હતી તે વિશે અત્રે નિવેચન કરવું ઈષ્ટ ધાયું છે

ખાસાડેમ ફૈયાઝખાની ગાયકી વિશિષ્ટ પ્રારની હતી અને તે અન્ય ગાયકીયોથી એકદમ જુદી પડી જતી હતી તેઓ એ-મદાન ખ્યાનીના હતા, એટલે મુખ્યત્વે તમનું ઘગણુ ખ્યાનીયાઓનું હતું તેમ છતાં તેઓ ક્રુપ, ધમાર ખ્યાન કુમરી દરખા, ગઝન ધતરાદિ દરેક પદ્ધતિને સરખો ન્યાય આપી શકતા હતા ક્રુપ, ધમારમાં તેઓ એકલા હતા ખ્યાનમાં તેમની કોઈ બરાબરી મ્ત્રી શબ્દ નહિ અને

સ્વરોચ્ચાર છે. આ અર્થ ધણે સુન્દર છે અને તેયથાર્થ હોય એમ લાગે છે. સંગીતની શરૂઆત 'ઓમકાર' શબ્દથી થાય એના જેવું ખીજું કુદું પણ શું? અને વૈદિક સંગીતમાં દરેક ઋચાઓ પ્રથમ ઓમકારથી જ શરૂ કરવાનો રીવાજ હતો.

(૩) ખાંસાહેમની ત્રીજી વિશિષ્ટતા એ હતી કે તેમની ગાયકીમાં રંગતનું તત્ત્વ ધણું જ હતું, એટલે એમની ગાયકી શ્રોતાજનોને રંગતમાં તરખોળ કરતી હતી. એ 'રંગીતે' ઘગણાના હના એટલે એમના સંગીતમાં પણ રંગત હતી. સંગીતના દરેક વિભાગમાં આ તત્ત્વ ઓતપ્રોત ધર્મ ગણેલું જણાતું હતું. એમના આનાપમાં પણ રંગત હતી, એમની ચીત્તોનો બદેજ, તથા તેમની ગાવાની રીતમાં કેઈ અજળ જાદૂ હતો, એ એક મહાન જાદૂગર કલાકાર હતા એમ કહીએ તો તે ખોટું નથી, અને તેથી જ એમના સંગીતમાં શુષ્કતા પ્રવેશી શકતી જ નહોતી. એમને કદાચ એમ લાગે કે એમનું સંગીત શ્રોતાજનો બરાબર ઝીવી શકતા નથી તો તે એકદમ હળના સંગીતનો આશરો લેતા, અને કુમરી વગેરે ગાઈ શ્રોતાજનોને આનંદ આપતા, એટલે એમના સંગીતમાં રંગત અને આનંદનું તત્ત્વ વિશેષ હતું.

(૪) હવે એમની લય ઉપગની રમત ઉપર નિચાર કરીએ તો એમ કહી શકાય કે લય ઉપર એમનું પ્રભુત્વ અજળ હતું. લયના તો તેઓ એક રાજા જ હતા એમ કહેતામાં અતિશયોક્તિ નથી એમની લયદારી બહુ સુદૃઢ, આદ્યર્થિક, અને આનંદજનક હતી. લય ઉપરનો એમનો કાબૂ ખરેખર અજળ હતો. આ પણ એમની વિશિષ્ટતા હતી.

(૫) વળી ચીજમાં 'બોવતાન' બોવતા એ પણ એમની વિશિષ્ટતા ગણાય. ચીજમાં તાનોને બદલે ચીજના બોવ તાનની માફક લેવા એ 'બોવતાન' કહેવાય. અને જુદા જુદા શબ્દોના જુદા જુદા બોવ બનારી ગાવાથી સંગીતમાં રંગનું તત્ત્વ તેમજ વૈવિધ્ય ધણુ આવે છે.

શુદ્ધતા આવતી નથી. વળી જુદા જુદા બોધના જુદા જુદા “મુખડા” એ બનાવી ગાવું એ પણ સંગીનનો એક ઉત્તમ પ્રકાર ગણાવી શકાય. આમાં વિવિધતા પૂરકળ આવે છે, અને પુનરાવર્તનને જરૂર પણ અવકાશ હોતો નથી. એટલે આ એક એમની કલાના ઉત્તમોત્તમ નમૂના તરીકે ગણાવી શકાય. આ મુખડાઓ એકવાર, બેવાર, અને ત્રણવાર લઈ ‘સમ’ ઉપર આવવાની એમની પદ્ધતિ ઘણી આનંદદાયક અને આશ્ચર્યજનક હતી.

(૬) વળી ખાંસાદેમની ગાયકીમાં ચીજની ‘સમ’ ઉપર ઘણું મદદર આપવામાં આવે છે, એટલે ચીજ ગાતી વખતે દરેક વખતે સ્પષ્ટપણે ‘સમ’ બનાવવામાં આવે છે. અને જુદી જુદી જગ્યાએથી ‘સમ’ ઉપર આવવાની એમની રીત ઘણી જ વિરમયજનક તથા આનંદદાયક હતી. માત્રાઓની ગણતરી એમના મગજમાં દમેશ રમ્યા કરતી, અને તાલ ઉપરનો તેમનો કાણુ અગળ હોનાથી ગમે તે માત્રાથી તેઓ ‘સમ’ ઉપર આવી શકતા હતા.

(૭) વળી ખાંસાદેમની બીજી વિશિષ્ટતા એ હતી કે એ ટૂંકી ટૂંકી, અને અડરી તાનો લેતા. તે તાનોમાં કદાપિ પુનરાવર્તન થતું નહિ. વળી તેમની તાનોના કણુ દાખ્યાદાર, સ્પષ્ટ અને સુંદર હતા, અને તે એમના ઠેળાયલા સુંદર અવાજનું પગિણામ હતું. તેમની તાનો શબ્દગાન કે હાની. મોટી મોટી અને શુદ્ધ લાગે તેવી તાનોમાં એ માનના નહિ.

હતા ! અને ગગનું સ્વરૂપ ઉપગતી કેવું મુંઝવણ વાનાવરણ ઉપગતી શકતા
હતા ! એમનો અવાજ સાથીઓના સર્વના એવા અવાજને પાત્ર કેવો
હાકી દેતો હતો ! આ અવાજ શ્રોતાગ્રનોને સંગીતમાં કેમ લીન ન કરે ?

(૯) ગગમાં સાચા સ્વરો, મુંઝવણ રીતે લગાવવા, સ્વરો ઉપર ગિયર
થવું અને તેની આગુમાગુના સ્વરો એક ઝટકાથી લગાવવા એ પણ
ગાયની એક કલા છે. સ્વરો ઉપર ગિયર ચનાથી ગગની જમાવટ થાય
છે, અને તેની આગુમાગુના સ્વરો લગાવવાથી આનંદ ઉત્પન્ન થાય છે.
પરંતુ આ સ્વરો સહેલાઈથી નીચળા શન્ના નથી એ પણ એટલું જ
મદતરન છે. અવાજની નિશ્ચિતતા અને મદનત વિના તે પ્રાપ્ત થઈ શકતું
નથી ખાસાદેગમાં આ શક્તિ હતી એ કહેવાની જરૂર જણાતી નથી.

(૧૦) ખાસાદેગ દરેક વખતે ગગ જુદા જુદા ' ઢંગ ' થી ગાઈ
શકતા એટલે કે એમાં દરેક વખતે જુની જુની પદ્ધતિનો આશ્રય લેતા.
કોઈ વખત ' લયદારી ' નો વિશેષ આશ્રય લે, કોઈ વખત બોલતાન
વિશેષ ધ્યાનમાં લે, અને જો ' આવાપ ' કરે તો એ ધણી વખત મુઠ્ઠી
આવાપ કરી શકતા, અને કોઈ પણ પ્રકાર અજમાવતા તેમાં રંગનો ભંગ
કદાપી થતો નહિ અને પુનરાવર્તન પણ થતું નહિ. એ પોને કહેતા હતા
કે દરેક વખતે જુદા જુદા ' ઢંગ ' થી ગાયકે ગાયુ જોઈએ કે જોઈ
શ્રોતાગ્રનોને આનંદ થાય, અને દરેક ગગ દરેક વખતે એક જ રીતથી
ગાયો એમાં કોઈ વિશેષ મદતર નથી, અને એમાં કોઈ ગાયકની
હોશીયારી કે એમ કહી શકાય નહિ.

(૧૧) ખાસાદેગની ગાયકીમાં બુદ્ધિની આવશ્યકતા છે, તે સ્તિરાપ,
લય, અને તાલ વગેરેની આડી રમત થઈ શકતી નથી. ગગમાં શુષ્કતા ન
પ્રવેશે, શ્રોતાગ્રનોને આનંદ થાય, અને દરેક વખતે વિવિધતા આપ્યા જ
કરે તેમાં તત્વો જનસમાજ સમક્ષ રજૂ કરવા એમાં કલા રહેલી છે.
સંગીતના આદ્યમાને જોઈએ, તેમાં તદ્દલીન ચર્ચ રાગનું વાતાવરણ જામે
તેવી રીતે ગાયું એમાં જ ગાયકનું ખરું રહસ્ય રહેલું છે, અને તેને જ
સાચો કલાકાર કહી શકાય સંગીતના વ્યાકરણ ઉપર વિશેષ ધ્યાન

આપણી સંગીત શુદ્ધ અને અપ્રિય થઈ પડે છે, એટલે જનસમાજને સંગીત પ્રિય થાય તેવી રીતે રજૂ કરવું જોઈએ. શાસ્ત્રીય સંગીત પણ સામાન્ય જનતાને સ્પર્શે તેવું હોવું જોઈએ, અને તેવી રીતે રજૂ થવું જોઈએ, અને જો તેમ ન થાય તો સંગીતનો ઉદ્દેશ જ માર્યો જાય છે.

ખાંસાડેમ ફૈયાઝખાં એક મદાન કલાકાર અને સંગીતકાર હતા. આવા મદાસમર્થ કલાકારની ખોટ પૂરી શકાય તેમ નથી તેઓ આપણી વચ્ચેથી જો કે અદ્યત્ન થયા છે, પરંતુ હિંદુસ્તાની 'સંગીતનું' અસ્તિત્વ હશે ત્યાં સુધી ખાંસાડેમનું નામ પણ અમર રહેશે.

પ્રકરણ ૧૯

ખાં. ફૈયાઝખાંનું જીવનવૃત્તાન્ત તથા તેમની ગાયકી

- (૧) ખાં. ફૈયાઝખાંના જીવનની ટૂંકી રૂપરેખા દોરો.
- (૨) તેમના પિતૃવંશની વંશાવળી લખો.
- (૩) પિતૃધરાણું કયા ધંરાણાના નામથી પ્રસિદ્ધ છે ?
- (૪) માતૃવંશની વંશાવળી લખો.
- (૫) ખાંસાડેમને કયા ધગણાની તાલીમ મળી હતી ? તેઓ કયા પ્રકારની ગાયકી ગાતા હતા ?
- (૬) તેમણે સંગીત શિક્ષણ ક્યારેથી શરૂ કર્યું ? અને તેઓ ક્યાં ક્યાં ગયા હતા ?
- (૭) વડોદરામાં તેઓ ક્યારે આવ્યા અને વડોદરામાં તેમણે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?
- (૮) ખાં. ફૈયાઝખાંના સ્વભાવ તેમજ વ્યક્તિત્વ વિષે વર્ણન કરો.
- (૯) ખાંસાડેમનું શિષ્યમંડળ કેટલું હતું ? અને તે પૈકી નામી ગવૈઆઓનાં નામો આપો.
- (૧૦) ખાંસાડેમની ગાયકી કેવી હતી તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.
- (૧૧) તેમની ગાયકી II નિશિષ્ટતાઓ લખો.

પ્રકરણ ૨૦

વડોદરાના એક અજ્ઞાત ફિલસૂફ સંગીતકાર ઈનાયતખાં

વડોદરાના આ એક એવા સંગીતકાર થઈ ગયા છે કે તેઓ એક મહાન સંગીતના હોના છતાં ખુબ વડો ગામા પણ તેઓ જોઈએ તે પ્રમાણે જાણીતા છે કે કેમ ને એ- પ્રશ્ન એ એપ્રિલ ૧૯૫૨માં હોને-માથી શ્રી પી એવર્લેન્ડ નામના એક વિદ્વાન સત્તજન તરફથી અર્ધિના પ્રાચ્ય વિદ્યામંદિરના ડીરેક્ટર સાહેબ ઉપર આ સંગીતના વિશે માહિતી માગતો એક પત્ર આ યો ત્યારે જ ખગર ચર્ચ કે આ વડોદરાના સંગીતકાર એક મહાન પુરુષ હતા અને તેમણે પોતાના મંગીતથી તેમ જ તેમના ચાગ્રિય અને સન્માનથી ત્યાના સત્તજનો ઉપર ઘણી જ સુદર છાપ પાડી હતી ત્યા તેમણે ઘણા સુદર ભાષણો કરેલા હતા અને ત્યા તેમણે એ- ઉત્તમ સંગીતનારની તેમજ પોતાની વિદ્વાતાની પણ સુદર અસર ઉપજાવી હતી આવા એક સંગીતનારની પ્રવૃત્તિઓ વિશે કિંદ અજ્ઞાત રહે ત કેમ ચાને ?

શ્રી ઈનાયતખાંનું વંશવૃક્ષ

આ સંગીતનારનું નામ શ્રી ઈનાયતખા ૨૬મતખા પાણુ હતું તેમનો જન્મ વડોદરામાં થયો હતો અને તેઓ ત્રો મૌતાગક્ષની પુત્રીના પુત્ર થતા હતા પિતાનું નામ ૨૬મતખા હતું તેમનું સંગીતજ્ઞાન સાધાગણ્ય પ્રનારનું ગણાય શ્રી ઈનાયતખાનું વંશવૃક્ષ નીચે પ્રમાણે છે પણ ત્રો મૌતાગક્ષની પૂર્વ વંશાવળીથી શરુ કરીએ આ વંશાવળી આવી નિસ્તૃત પ્રમાણ્યમાં આપના બલ્લ શ્રી મુશરફખાનો આશાર માનવો ઘટે છે આ વંશાવળી તેમના જ શબ્દોમાં રજૂ કરીશ



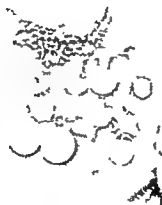
હજરત ઇનાયતખાં

જન્મ • ૫ ૭-૧૮૮૧

દેહત્યાગ ૫-૨-૧૯૨૭



३

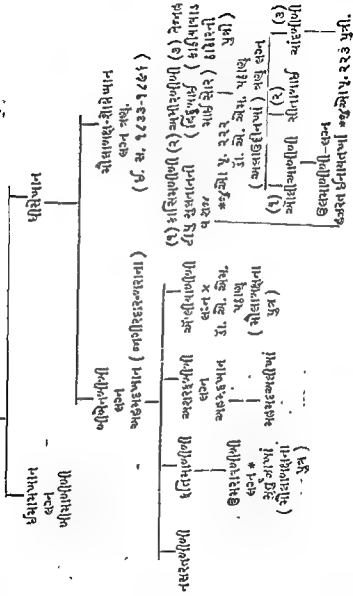


आसाहेब शिवाजी

व. नं. ६ स १८८१

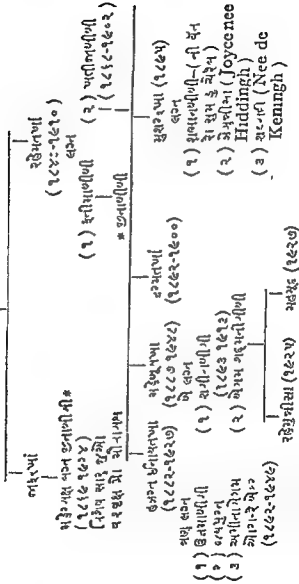
दि. ११-१८-१०

શ્રી. મોલાબક્ષનું વંશાવૃક્ષ. (પહાણ કુટુંબ)
અનંતરમાં. (બીચાનીના જમીનદાર)



ન્યાયતર્જા

જણાવ્યું



* આગળની લખીકત સારુ જુઓ પ્રો. મોનામશ્રીનું ચરદક્ષ.

રહેમતખાંનાં જે વાર લગ્ન થયાં હતાં. પ્રથમ લગ્ન ક્રિતિમાખીખી (૧૮૮૦) સાથે થયાં હતાં. તેમની પુત્રીનું નામ ઝુનાખીખી હતું. અને તેમનું લગ્ન મૌલવી મહેસ્યજીખાન (૧૧-૧૧-૧૮૬૯ થી ૧૪-૧૦-૧૯૨૪) સાથે થયું હતું.

રહેમતખાંના ખીજી વારના પત્નીનું નામ ખતીજખીખી (૧૮૬૫-૧૯૦૨) ઉર્દૂ ઈનાયતખીખી હતું, અને તે ઉપરથી ઈનાયતખાંનું નામ પાડવામા આવ્યું હતું.

હવે શ્રી ઈનાયતખાં તથા તેમનું કુટુંબ જે હાલ હોશ્નેડમાં રહે છે અને ત્યાંજ પરણ્યા હતા એટલે ત્યાંનાજ વતની થઈ ગયા છે. તેમની વિગત જાણવી ઈષ્ટ થઈ પડશે દારણ કે પૂર્વ અને પશ્ચિમના સયોગનાં આ મુંદર પુષ્ટો દ્વારા ત્યાં ખીખી રહ્યાં છે. તે પૂર્વ અને પશ્ચિમના મિલનનું શુભ ચિહ્ન તથા રમારક રૂપે ગણી શકાય.

- ઈનાયતખા—અમેરિકન પત્ની—ઝોરા—રે-એન્ડર અમીનાખીખી (૮-૫-૧૮૬૨ થી મે ૧૯૪૯) ને પરણ્યા હતા. ઈનાયતખાંના બાર્થ મહેબૂબખાન (૬-૬-૧૮૮૭-૧૯૪૮) ડચ પત્ની જીરફુડ ડોરનેલીઆ વૅન ગોએન્સ (શદ્દમની) સાથે પરણ્યા હતા.

ઈનાયતખાં હાલ અસ્તિત્વમાં નથી તેમ જ તેમના બાર્થ મહેબૂબખાં હોશ્નેડમાં મૃત્યુ પામ્યા, અને તેમની એક પુત્રી તુરુનીસા ખીખ વિશ્વ યુદ્ધમાં જર્મન લડાઈ કેમ્પમાં મૃત્યુ પામ્યાં હતાં. હવે હાલ મહમૂદખાં, મુશરફખાં, હિદાયતખાં વગેરે હોશ્નેડમાં ગ્હી સંગીતનો પ્રચાર કરે છે. શ્રી હિદાયતખાં ફ્રેન્ચ અને હિંદી મંગીતનું મિશ્રણ કરી એક નવીન મંગીતના પ્રકારની રચના કરી ગ્હા છે. તેઓ એક સંગીતકાર છે, અને ત્યાં ઓર્ગેસ્ટ્રા વગેરે ચલાવી રહ્યા છે, એટલે આ સંગીત પૂર્વ અને પશ્ચિમનું સુમેળ સાધતું જુદા પ્રકારનું સંગીત હશે. શ્રી ઈનાયતખાંના એક સગા મહમદ અલીખાન ૭૮ વર્ષની ઉંમરના હાલ હેગમાં રહે છે.

ક્રિયાયત્ત્વના પુત્ર વિલાયત (૧૯૬-૧૯૧૬) એક આંગ્રજ બાઈને પરણ્યા છે, ક્રિયાયત્ત્વનાં (૬-૮-૧૯૧૭) એક ડચ બાઈ લેની ફ્લેન્ટેગ (Leni Flenteg) સાથે પ-ણા છે આટલા પ્રાથમિક વિવેચન બાદ હવે ક્રિયાયત્ત્વના પૂર્વ વૃત્તાન્તની દૃષ્ટિક્ષ્ણ લેઈએ.

ક્રિયાયત્ત્વનાં પૂર્વ વૃત્તાન્ત

તેમનો જન્મ વડોદરામાં તા. ૫-૭-૧૮૮૨ ના રોજ થયો હતો અને તા. ૫-૭-૧૯૨૭ ની સાતમી દિલી મુશ્મલે દૂંદ માદમી બોગલી તેઓ આ દુનિયામાંથી આજતા થયા હતા, ૫૦ તુ આટલા ૪૫ વર્ષના દૂંદ ગાળામાં તેઓએ જીવનમાં એવું મુંદ નર્વ કર્યું હતું કે તેમની નામના આગલિન સુધી પન્દેરામાં પાશુ વિસ્તાર પામી રહી કે.

એમનું ભાષાજ્ઞાન તથા શિક્ષણ

તેમનું શિક્ષણ આમાન્ય પ્રકારનું હતું, ૫૦ તુ એમ વ્યાખ્યા રહે છે કે તે સમયમાં તેમણે મેટ્રિકની પત્રિકા પસાર કરેલી હતી, અને એમનું ભાષાજ્ઞાન સાત હતું. તેઓ દિલી, ઉર્દુ તેમ ૮ મંગેજી બાપાના નિષ્ણાત હતા મગહી બાપાનું પશુ તેમને જ્ઞાન હોયું એઈએ કાગ્ય કે પ્રે. મૌલામક્ષને સર્વ કુટુમીત્તેને મગહી બાપા એ ગાલબાપા જેવી હતી એટલે તેનું જ્ઞાન ગધાને હતુ. અને ગુન્ગાનમાં જન્મ હોનાથી ગુન્ગાતી પશુ તેઓ વ્યાખ્યા હોરા લેઈએ. ઉર્દુ બાપા ઉપર એમનો મધુ મુંદર હતો, અને અગ્રેજી બાપા ઉપર આટલું બધું પ્રભુત્વ કેવી રીતે ગેળબુ હતું તે એક પ્રશ્ન છે, કાન્થ કે પશ્ચિમમાં જઈને ત્યાં તેમણે સંગીત, કલા, સાહિત્ય વગેરે ઉપર એવાં મુંદ બાપાએ આપેલા હતાં કે તે સાબાળી ત્યાના લોકો મુગ થયા હતા અને તે આખરે પુસ્તક રૂપે જપાવ્યાં છે

એમનું સંગીતશિક્ષણ

સંગીતનું જ્ઞાન તે તેમને વારસામાંથી જ મળ્યું હતું. તેમનો જન્મ જ પ્રે. મૌલામક્ષને ત્યા થયો હતો એટલે સંગીતના વાતાવરણમાં જ

તેમનો જન્મ થયો હતો અને સંગીતનું શિક્ષણ તેમણે તેમના મામાએ પ્રો. અલાઉદ્દીનખાં તેમજ પ્રો. મુર્તુઝાખાં અને દાદા પ્રો. મૌલાગજી પાસેથી મેળવેલું હતું. પ્રો. મૌલાગજી તો વડોદરાના સંગીતશાળાના આદરણીય હતા અને એક વિદ્વાન સજ્જન હતા. તેમના કેટલાક સંસ્કારો પણ શ્રી ઈનાયતખાંને રહ્યા હતા. આ શ્રી ઈનાયતખાંના સંગીતના કુચ્છ જ્ઞાનની કાળી દિંદીમાં જણાતી હોય એમ લાગતું નથી કારણ કે તે વધુ પશ્ચિમમાં રહ્યા અને જીવન ત્યાં જ વીતાવ્યું હતું પરંતુ તેમના સંગીત પશ્ચિમને મુગ્ધ કર્યું હતું તે તે ત્યાંના સોફોના પત્રોદ્વારા હાથ જણાઈ આવે છે.

યુરોપીય સંગીતનું એમનું જ્ઞાન

શ્રી ઈનાયતખાંએ દિંદી તેમ જ યુરોપીય સંગીતનો પણ અભ્યાસ કરેલો હતો. તેમના મામા શ્રી પ્રો. અલાઉદ્દીનખાં યુરોપીય તેમ જ હિંદી સંગીતના નિષ્ણાત હતા. પ્રો. અલાઉદ્દીનખાંને ૨૪ શ્રીમંત સવાજીરાવ મદારામએ વિદ્યાયત્રમાં યુરોપીય સંગીત શીખવા ખાસ મોકલવા હતા અને ત્યાં તેમણે એસ. આર. એ. એમ. તથા એસ એચ સી. એમ.ની સંગીતની બે મદાન પડીઓ ધણા માન સાથે પસાર કરી હતી, એટલે શ્રી ઈનાયતખાંને બંને પદ્ધતિઓમાં પ્રાવીણ્ય મેળવવાનું ધણું સરળ થઈ ગયું હતું. આ ઉપરાંત તેમણે વીજ્વારાગનનું જ્ઞાન પણ પ્રો. મૌલાગજી પાસેથી પ્રાપ્ત કર્યું હતું કારણ કે પ્રો. મૌલાગજી એક મહાન વીજ્વારાગનદાર પણ હતા. એટલે સંગીત તેમ જ વીજ્વારાગનમાં તેમણે પોતાના કુટુંબીજનોમાથી જ સંગીતનું ધણું ઉંચું પ્રકારનું જ્ઞાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું એમ કહી શકાય.

એમનાં સંગીત ઉપરનાં પુસ્તકો

શ્રી ઈનાયતખાં વિદ્વાન હતા એટલે પ્રો. મૌલાગજીની નોટશન પદ્ધતિ અનુસાર એમણે અહિં પ્રથમ સંગીત ઉપર ચાર પુસ્તકો લખેલાં છે તે નીચે પ્રમાણે છે :-

સંગીત ઉપરના એમનાં પુસ્તકો

(૧) ઈનાયતખાં હામોનિયમ શિક્ષક ભાગ ૧

(૨) " દ્વિતીય " "

(૩) ઈનાયતગીતરતનાવલી

(૪) શ્રી સયાજી ગરગાવલી

આ ચાર પુસ્તકો સામાન્ય પ્રકારનાં કહી શકાય. જનસમાજને ઉપયોગી થાય તે દષ્ટિએ આ પુસ્તકો લખાયાં છે. આ ઉપરથી શ્રી ઈનાયતખાંના સંગીતની જાણી થઈ શકે તેમ નથી, પરંતુ તે તો વિદેશના લોકોના આગળ ટાંકેલા અભિપ્રાયોથી તથા ત્યાં એમણે આપેલાં સંભાષણોના જે પુસ્તકો છપાયાં છે તે ઉપરથી આપણે એમની શક્તિની જાણી કરી શકીશું.

તેમણે હિંદમાં કરેલો સંગીતનો પ્રચાર

આમ સંગીતમાં પ્રાવીણ્ય મેળવ્યા બાદ ઈનાયતખાંએ હિંદમાં સંગીતનો પ્રચાર ખૂબ કર્યો હતો, અને આશરે ઈ. સ. ૧૯૦૦ થી ૧૯૧૦ એટલે આશરે દસેક વર્ષ સુધી અખિલ હિંદમાં ફરી પોતાના સંગીતનો લાભ સર્વને આપ્યો હતો. ૧૮ વર્ષની નાની ઉંમરથી જ એમણે સંગીતનો પ્રચાર કરવાનું શરૂ કર્યું હતું અને તે ૨૮મા વર્ષ સુધી ચાલ્યું.

પ્રથમ વડોદરાના મહાગજ શ્રી સયાજીરાવ ગાયકવાડે એમના સંગીતથી ખુશ થઈ તેમને બેટો વગેરે આપી તેમને ખૂબ ઉત્તેજન આપ્યું હતું. તેથી જ રીને મેયર તથા દેદાયાદના રાજાઓએ એમના સંગીતથી અત્યંત આનંદિત થઈ તેમને મદદરની બેટોથી નવાબ્યાદતા. આ ઉપરાંત કલકત્તા, જાંગાલ, મુર્શિદાબાદ, ઢાકા, તાંનેર, મદુરા, મદ્રાસ વગેરે મદદરનાં શહેરોમાં એમના સંગીતના પ્રયોગો એવા સુંદર થયા હતા કે તે જાહેર ત્યાંના સમાજ તરફથી તેમને ઘણાં માનપત્રો, ચાંદો, બેટો, પ્રમાણપત્રો વગેરે પુષ્કળ પ્રમાણમાં મળ્યાં હતાં.

કલકત્તામાં યુનિવર્સિટી દ્વારામાં કવિવર રવીન્દ્રનાથ ટાગોરના અધ્યક્ષપણા નીચે સંગીત ઉપર તેમનાં બાપણે થયાં દનાં અને તે સમયે લોર્ડ સિંદા તથા અન્ય મદાન પુરોના સંસર્ગમાં તેઓ આપ્યા દતા, અને મદમદ અરીક તથા ખાશુ સ્વામ્યરણુ દત્ત વગેરેના પુત્રો તેમના શિષ્ય અન્યા દતા. વળી ગ્રેમીડસી દાંતેજમાં સંગીતસમેલનમાં ત્યાંની સોસાયટી તરફથી તેમને એક ચાદ અર્પણ કરવામાં આવ્યો હતો. આ ઉપરાંત મેાડેન્ડનાથ ચેટર્જી, સુધી મોહાના એકલેન્દુલ દક્ષના તેઓ મિત્ર દતા અને ખીજા ગગનમદારાગ્નએના સંસર્ગમાં પણ તેઓ આવ્યા દતા આ દરેક જણ તેમના સંગીતથી મુગ્ધ થઈ જતું, એધું એમનું સંગીત હતું. એમના સંગીતમાં એવી એક વિગિહતા હતી કે તે ખીજાથી જુદું પડતું હતું, અને તેમાં આધ્યાત્મિકતા બદેલી હતી. એટલે એ જ્યાં જ્યાં ગયા ત્યાં ત્યાં તેમનું ખૂબ સન્માન થતું હતું. મુર્શિદાબાદ તથા દાકાના નવાજસાહેબો તથા તેમના હીવાનો અને અન્ય સભાનોએ તેમના સંગીતને ખૂબ વખાણ્યું છે. તેવી જ રીતે તાંજેરમાં ત્યાંના ગાન તથા રાણી અને ત્યાંના સંગીતદારોએ તેમને માનપત્ર આપ્યું હતું અને મદ્રાસમાં પણ તેમના સંગીતના ઘણા કાર્યક્રમો થયા દતા જે સર્વ અપૂર્વ ગજાયા દતા, અર્થાત્ દ્વંદ્વામાં દલીએ તે અભિસ દ્વિમાં એ જ્યાં જ્યાં ગયા ત્યાં ત્યાં એમના સંગીતને પ્રભાવ થયો પડ્યા હતા. આ ઉપરાંત તેમના સંગીત ઉપરનાં સંભાષણોએ શાસ્ત્રીય સંગીતનો મુંઝ પ્રચાર કર્યો દતો અને સંગીતને હિમ્મત રચાન અપાવ્યું હતું.

ઈનાયતખાંનો સ્વભાવ

હવે એમના સ્વભાવ વિષે વિચાર કરીએ :

ઈનાયતખાં એક મદાન પુરુષ થઈ ગયા અને તેનાં ખીજા નાનપણથી પચાયાં દનાં એમ કહી શકાય. ધાર્મિકપણના તેમના ગુણો તેમના દાદા પ્રા. મોહાનજી તરફથી ઉતરી આવેલા દતા. પ્રા. મોહાનજી ધાર્મિક

સ્વભાવના હતા. તે એમની બનાવેલી ચીજો ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે. વડોદરાની સંગીતશાળાના પુસ્તકોમાં જે ચીજોનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો હતો તે પૈકી ઘણીખરી ધાર્મિક ચીજો હતી અને તે તેમણે બનાવેલી હતી. ઈનાયત ગીતસ્તનાવલી નામના તેમના પુસ્તકમાં શ્રી ઈનાયતખાં આનો સ્વીકાર પામ્યું કરે છે અને કહે છે, “ ઈનાયત નહોતા કવિશ્વર કદાચિત્, ન સત્સંગ કરતા ન દગ્ગુણુકો ગાતા ” અર્થાત્ પ્રો. મૌલાનાજી ન હોત તો ઈનાયત કરીશ્વર ન ચાત તેમ જ સત્સંગ કરતા ન હોત અને દગ્ગુણુ પામ્યું ગાતા ન હોત. અર્થાત્ ઈનાયતખાંના ધાર્મિક સંસ્કારોમાં પ્રો. મૌલાનાજીનો ઘણો મદદરવો ફાળો છે એમ કહી શકાય.

વળી ને સમયના વડોદરાના દીવાન શ્રીનિરાસ ગાધરાયેંગારે ઈનાયતખાંને પોતાને ત્યાં છોકરાંઓને સંગીતનું શિક્ષણ આપવા રોકેલા હતા, તે જાદ્ય તેમના તરફથી આપેના પ્રમાણપત્રમાં તેમની વિદ્વતા અને તેમના સુંદર સ્વભાવ અને આગ્રિય ચિત્તે ધણા સુંદર શબ્દોમાં તેમને નવાજ્યા છે. અર્થાત્ તેમનો સ્વભાવ ઘણો સુંદર હતો, તેઓ દયાળુ, ઉદાર અને ધાર્મિક વૃત્તિના હતા અને તેમનું આગ્રિય પણુ ઉત્તમ હતું.

તેમની વિદ્વતા

વળી તેઓ કવિ પામ્યું હતા. તેઓ પોતે પોતાની ચીજો બનાવતા અને ગાતા. ઉર્દૂબાષા ઉપર તેમનો ઘણો સુંદર કાબૂ હતો. વળી તેઓ વિદ્વાન હતા, અંગ્રેજી બાષા ઉપર તેમનો ઘણો કાબૂ હતો, તારણ કે તેમણે પશ્ચિમના દેશોમાં તે બાષા દ્વારા જ પોતાની ફિલસૂફીનો પ્રચાર કર્યો હતો.

વળી તેઓ એક ઉત્તમ સંગીતજ્ઞ હતા, અને શાસ્ત્રીય સંગીતના પ્રયાગમાં તેમણે ઘણો સુંદર ફાળો આપેલો છે. હિંદમાં તેમ જ પાશ્ચાત્ય દેશોમાં તેમના સંગીતે અત્યંત જાદુ કર્યું છે. હિંદમાં તેમની સ્મૃતિ ઝાંખી થઈ ગઈ છે, પરંતુ પાશ્ચાત્ય પ્રજામાં તેમણે હિંદના

સંગીતને ધણું ગૌરવભર્યું સ્થાન અપાવ્યું છે, અને દોષેન્દ્રમાંથી તેમના સંબંધમાં અત્રે પૂજનસ્થ કરવામાં આવે છે તે ઉપરથી તે સિદ્ધ થાય છે.

આ કલાકારે કલકત્તામાં આશરે ઈ. સ. ૧૯૦૮-૦૯ માં વિદ્યુત્તર નામની એક કંપનીમાં (કે જે અત્યારે અસ્તિત્વમાં નથી) ૨૨ ગ્રામોફોન રેકૉર્ડો ઉત્તરવી હતી, તે રેકૉર્ડો ક્યાં અને કેવી રીતે મળશે તે સંબંધમાં મારા મિત્રો શ્રી પી. ઓવરહેન્ડ અને મેડમ એમ. વૅન. દ્વારા વૅન સેરુમકન્ડન તરફથી ચિનંતી કરવામાં આવેલી છે, અને એમનો અવાજ સાંભળવા તેઓ કેટલા આનુર છે તે હું તેમના શબ્દોમાં જ જાણીશ :-

“ You may perhaps understand how sorry we are that those who come along now have never heard Shree Inayat Khan's voice & Veena. ”

“ It is true as you suppose, many have been deeply impressed by his music & keep of it a wonderful remembrance ”

“ Please will you be so kind to give us your much appreciated suggestion, a helping hand, to find back in India the 22 Gramophone records which contain our Murshid's Voice ? ”

અર્થાત્ ત્યાંના લોકો ઉપર તેમના સંગીતની અસર ઘણી જ સુંદર પડેલી હતી અને તેઓ અઘાપિ તેમની સ્મૃતિ અનુપમીબરેલી રીતે જાળવી રહ્યા છે. અને શ્રી ઈનાયતખાંનો અવાજ અને વીણા જેમણે કદી સાંભળ્યાં નથી તે બદલ તેઓ ઘણી દિલ્લગીરી વ્યક્ત કરે છે. તેથી જ તેમની ૨૨ રેકૉર્ડો શોધી કાઢી આપવા બદલ અત્રે ચિનંતી કરે છે. આ હકીકત આટલેથી દૂંઝાવી દેવે તેઓના પશ્ચિમના પ્રયાણ વિષે વિચાર કરીએ.

પશ્ચિમ તરફ પ્રયાણ

શ્રી પ્રનાયનખાં આશરે ઈ સ ૧૯૧૦ના અગસામાં અહીંસ વર્ષની નાની ઉંમરના દિંથી પંદેશમાં ગયા હતા. પંદેશ જવામાં તેમનો શો ઉદ્દેશ દશે તે આટલી નાની વયે નેમણે વિચાર્યું દશે કે કેમ તે જાણવું સુસ્કેન અને ડે. આટલી નાની વયે પશ્ચિમના દેશોમાં જઈ ત્યાંના જન-સમાજ ઉપર પ્રભાવ પાડવાની શક્તિ નેમણે કેવી રીતે અને કયાથી મેળવી દશે ને શુ મ્હી શનય ? પરંતુ તેઓ ત્યાં ગયા હતા અને તેમણે ત્યાં ઘણી સુદૃઢ છાપ પાડી હતી તે હકીકત છે.

દિંથી પ્રથમ તેઓ અમેરિકા ગયા ત્યાં જો વર્ષ રહ્યા અને પોતાના સંગીન તેમજ સંભાળણેથી સર્વને ચક્રિત કર્યા અમેરિકામાં આવી રીતે જ્યાં જ્યાં ફર્યા ત્યાં નેમણે છેલ્લે એવી સુદૃઢ છાપ પાડી કે ત્યાં એમનું શિષ્યમંડળ ઉત્પત્તિ થયું ત્યાંથી ગણિત વગેરે પ્રદેશોમાં જઈ પંદેશ વિશ્વનુદ્ધ સમયે તેઓ ઈંગ્લંડમાં હતા, અને જુન જુન સમયે તેઓ મુરોપના સર્વ મદતના સ્થળોમાં ગયા હતા તેઓ ફ્રાન્સ, ઓસ્ટ્રિયન, હોને ડ, જીનીના, ઇટાલી, બેનજીઅમ, જર્મની, સ્વીડન, નોર્વે, ડેનમાર્ક, સ્કેન્ડીનેવીઆ વગેરે સ્થળોમાં ગયા હતા અને દરેક જગ્યાએ તેમનું અહૂર્ન ગ્રાગત થયું હતું તેમની દિવ્ય વાણી અને તેમના દિવ્ય મગીતથી ત્યાંનો દરેક સજ્જન આનંદમાં તરબોળ થઈ જતો અને તેમનો શિષ્ય થઈ જતો સાથે સાથે તેઓ પોતાના સૂત્રી સિદ્ધાંતોનો પ્રચાર પણ કરતા હતા તેમનું શિષ્યવૃદ્ધ દરેક અંગે વિશાળ મનનું હતું અને એમના સંભાળણે સાબળવાને નેમને વારંવાર આમંત્રણ આપતા હતા તેઓને ઈ. ■ ૧૯૦૫માં કર્ગી વાર અમેરિકા જવાનું થયું હતું અને ઈ. સ. ૧૯૨૬માં તેઓ ફરી દિં તરફ આનંદ ગ્રાના થયા હતા અને છેલ્લે ઈ. સ. ૧૯૨૭માં દિલ્હી મુકામે પોતાનો દેહ છોડી સ્વર્ગે સિધાવ્યા.

હવે પશ્ચિમમાં તેમણે જે સુદૃઢ કાર્ય થયું છે તેની રૂપરેખા દ્રઢકમાં જ દોગરી પડશે, કારણ કે તે ઉપર નો ઘણું લખાયું છે અને તેની હકીકત દ્રઢકમાં જ લખનાં લેખ વધુ વિસ્તૃત થઈ જશે.

(૧) પ્રથમ તો તેમણે હિંદી શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર કર્યો અને તેને ઉચ્ચ સ્થાન અપાવ્યું.

(૨) એમણે જુનાં જુનાં સ્થળોએ જુદા જુદા વિષયો ઉપર ધણાં સુંદર સંભાષણો કર્યાં હતાં જે તેમના શિષ્યમંડળે નોંધી લખાવ્યાં છે.

(૩) સૂરી ધર્મનો પ્રચાર અને સૂરી મંડળની સ્થાપના કરી. હરેક મુદ્દાઓ વિગતવાર જોઈ એ.

એમનું સંગીત હિંદી હતું અને વળી શાસ્ત્રીય હતું, છતાં તેમાં એમણે પોતાનો એવો પ્રાણ પૂર્યો હતા કે એમના મંગીતથી પશ્ચિમના લોકો પણ મુગ્ધ થઈ ગયા હતા અને એમના મંગીતને તેઓ દરજ્જે “સર્ગીય મંગીત” તરીકે વર્ણવે છે. ત્યાંના લોકો હિંદી શાસ્ત્રીય મંગીત કે જોનાથી તેઓ તફાવત અજાણ છે તે બાદે પણ એમના સંગીતનાં આમ મુક્ત કે વખાણુ કરે તે શું અતાવે છે ? વળી તેમના વીણાવાદનનાં પણ તેવી જ રીતે તેઓ વખાણુ કરે છે. તે હું તેમના જ શબ્દોમાં આપું તે કીડ મશ્વાય :—

એમના સંગીતની જે સુંદર અસર ત્યાંના સભ્યોનો ઉપર થયેલી છે તે તેમના શબ્દોમાં જણાવ્યા વિના ચાહે તેમ નથી :—

“ Often he used to sing to his first Mureeds with accompaniment of Veena, in the evenings in his garden. Those were unforgettable moments and it awakened in us a sincere interest in the deepest side of Indian Music, and what he played and sang for us, even the simplest music turned into great beauty. It was the soul quality in it which captured us. ”

ઈનાયતખાંના સંગીતનો પ્રકાર

અર્થાત્ તેઓ પોતાના શિષ્યમંડલ સમક્ષ પોતાના જગીયામાં

સાચકાચે વીણાસહિત વારંવાર ગાતા હતા, તે તો એક ન ભૂલી શકાય તેવી પળો હતી, અને તે દ્વારા હિંદના સંગીતની વિશાળતાનાં અમને પ્રત્યક્ષ દર્શન થયાં હતાં અને તે સંગીતમાં અમને ત્યારથી જ રસ લાગ્યો હતો. તેઓ જે કાંઈ ગાતા, અગર વગાડતા હતા તે ગમે તેવું સાદું હોય છતાં તે સૌંદર્યયુક્ત બની જતું, અને તે આત્માના ઊડાણમાંથી આવતું હતું એટલે તે અમને મુગ્ધ કરતું હતું.

આવા સુંદર શબ્દોમાં પશ્ચિમની હોસેન્ડનિવાસી બાર્થ પોતાના ઉદ્દગારો દાઢે છે. આ સિવાય અન્ય સજ્જનોના પણ આના જ ઉદ્દગારો બધા અત્રે વર્ણવવા બેસાય તેમ નથી. વડોદરાના આવા એક મદાન સંગીતકાર કે જે પશ્ચિમના દેશોમાં પૂજ્ય પદે પોતાના જ દેશમાં તેમની રમૂતિ ઝાખી થાય તે કેમ આવે? એ શું વિચિત્ર ન ઠહેરાય? વળી ત્યાંના સજ્જનો આ સંગીતજ્ઞાની રેડ્ડો વિશે અત્રે હકીકત પુછાવે અને તે અત્રે મળા શકે નહિ તે કેવું નવાઈ જેવું લાગે? એમની રેડ્ડો આપણે શું સાચવી ગળવી ન જોઈએ? જે સંગીતકારે વડોદરાને બહોં દિંદને પશ્ચિમમાં ગૌરવ અપાવ્યું છે તે કલાગર્ભો અગાજ સાચવવાની પણ દિંદમાં કોઈએ ફરકાર કરી હોય એમ લાગતું નથી. અત્યુ.

હવે આપણે બીજા મુદ્દા ઉપર આવીએ. તેમણે જુદાં જુદાં રથળોએ જુદા જુદા વિષયો ઉપર એવાં સુંદર સંભાષણો કર્યાં હતાં કે તેનાથી ત્યાંના સજ્જનો ઉપર ખૂબ ઊંડી છાપ પડી હતી. તેમનાં સંભાષણોમાં ઉમદા વિચારો, સર્વધર્મસમભાવ, અને મનુષ્ય-જીવનને સ્પર્શતા કેટલાક મદાન ગૂઢ પ્રશ્નો એવા સુંદર રીતે રજૂ થતા હતા કે ત્યાંના સજ્જનો તેમના શિષ્ય થયા અને તે સંભાષણો નોંધી છપાવવા માંડ્યા.

આ સંભાષણો કયા કયા પ્રકારના હતા તે વિષયોની વિગત હોનેન્ડના મિત્ર શ્રી ઓવહેન્ડ તત્કથો લખાઈ આવ્યા પ્રમાણે જ તેમના શબ્દોમાં રજૂ કરું છું :—

“ In a series of books and perpetual lectures Shree Inayatkhan opened gradually for us a new Indian world with all its treasures. History, culture, architecture, sculpture, painting, literature, psychology, morals, religions, Masters, Saints, Prophets, Derwishes, Sufies, mysticism, the mysticism of sound etc. ”

અર્થાત્ શ્રી ઇનાયતખાંએ પોતાનાં પુસ્તકો તેમજ સંભાષણો દ્વારા તેમને સારું દિલ્લો એક નવીન પ્રકારનો ખજાનો ધામે ધામે ખુલ્લો કર્યો હતો. ઇતિહાસ, મંદરૂતિ, શિલ્પશાસ્ત્ર, રચાપત્ર, ચિત્રકલા, સાહિત્ય, માનસશાસ્ત્ર, આન્ત્રિય, ધર્મ, મદાન પુરણો, સંતો, દમ્વીશો, મુશીઓ ઇશ્વરના ગૂઢ તત્ત્વ તેમજ અવાજના ગૂઢ તત્ત્વ વગેરે વિષયો ઉપર તેમણે સંભાષણો કરેલાં હતાં, અને તે સંભાષણોની ત્યાંના સભાગતો ઉપર કેવી સુંદર છાપ પડેલી છે તે આ ઉપરથી સદજ જણાઈ આવે તેમ છે.

પરદેશમાં એમનાં સંભાષણો

હવે એમનું શિષ્યવૃંદ વધતું જ ચાલ્યું અને એમના સંભાષણો નોંધાર્થ ઉપાવવા માંડ્યાં.

હતા, એટલે નેઓ પણ સૂરીના તરફ વળ્યા અને તેમના ચાલિય જળ અને સંસ્કારથી પશ્ચિમના દેશોમાં પણ એક મદાન શિષ્યવૃંદ બીજુ કરી શક્યા જે આગત્તિ સુધી તેમનું શરુ કરેલું કાર્ય ચાલુ રાખી રહ્યા છે.

આ મુશીબંડળ દાવ પણ અમેરિકા, હોનેન્ડ, જીનીવા, ફ્રાંસ વગેરે સ્થળોમાં કાર્ય કરી રહ્યું છે. શ્રી ઈનાયતખાંનાં પોતાનાં તેમજ સંસ્થા તરફથી છપાવણાં પ્રસ્તુતોની યાત્રી* આપરાથી વિષયોની વિવિધતા અને તેમણે કરેલા કાર્યની કાર્ષ્ણિક જાંખી થઈ શકે છે :—

- (૧) The Message of Spiritual Liberty
- (૨) The way of Illumination
- (૩) Diwan of Inayatkhan
- (૪) Pearls from the Ocean Unseen
- (૫) Hindustani Lyrics
- (૬) The phenomenon of the soul
- (૭) Akibat (Life after death)
- (૮) Love—Human and Divine
- (૯) Confessions of Inayatkhan
- (૧૦) Songs of India
- (૧૧) The Bowl of Saki
- (૧૨) The Inner Life
- (૧૩) The Unity of religious ideals
- (૧૪) In an Eastern Rose Garden
- (૧૫) The Soul-whence and whither
- (૧૬) The Purpose of Life
- (૧૭) Gayan
- (૧૮) Vadan

“ In a series of books and perpetual lectures Shree Inayatkhan opened gradually for us a new Indian world with all its treasures History, culture, architecture, sculpture, painting, literature, psychology, morals, religions, Masters, Saints, Prophets, Derwishes, Sufies, mysticism, the mysticism of sound etc ”

અર્થાત્ શ્રી ઈનાયતખાને પોતાના પુસ્તકો તેમજ સંભાષણો દ્વારા તેમને સારું દિલ્લો એક નવીન પ્રદર્શનો ખાત્રો ધામે ધામે ખુલ્લો થયો ઇતિહાસ, મનુષ્ય, શિષ્યગાત્ર, રચાપત્ર, ચિત્રકલા, સાહિત્ય, માનસશાસ્ત્ર, આગ્નિય, ધર્મ, મદાન પુરોહો, સંતો, દેવગો, સૂરીઓ ઇતિહાસ ગૂઢ તરવ તેમજ અવાજના ગૂઢ તરવ વગેરે વિષયો ઉપર તેમણે સંભાષણો કરેનાં દર્શાવ્યાં, અને તે સંભાષણોની ત્યાંના સજ્જનો ઉપર રેવી સુંદર છાપ પડેલી છે તે આ ઉપરથી સદાજ જણાઈ આવે તેમ છે.

પરદેશમાં એમનાં સંભાષણો

હવે એમનું શિષ્યવૃંદ વધતું જ આવ્યું અને એમના સંભાષણો નોંધાર્થ ઉપાવવા માંડ્યાં.

આમ સંગીતની મદાન સેરા જાળવ્યા પછી અને તેને પશ્ચિમમાં ગૌરવવંતું રથાન અપાવ્યાબાદ તથા તેમના સંભાષણો દ્વારા જનસમાજ ઉપર મદાન સુંદર અસર ઉપજાવ્યા બાદ તેમણે એક મદાન સૂરી તરીકે નામના પ્રાપ્ત કરી દત્તી દિલ્લિમાં સંગીત મોક્ષ મેળવનાનું સાધન મનાય છે, અને દિલ્લિના સંગીતના ઇતિહાસમાં ધાર્મિક સંગીતે ઘણું અગત્યનો ભાગ ભજવેલો છે. તેજ પ્રમાણે તેમના ધાર્મિક સંગીતની પશ્ચિમમાં તેઓ અસર ઉપજાવી શક્યા અને દિલ્લિના મદાન સંગીતાચાર્યો ભક્તજનો દર્શાવે, તે પ્રમાણે શ્રી ઈનાયતખાં પણ એક મહાન સૂરી સંગીતકાર અને ભક્ત

હતા, એટલે નેઓ પણ સૂરીનાં તરફ વળ્યા અને તેમના ચાન્ડિય પણ અને સંસ્કારથી પશ્ચિમના દેશોમાં પણ એક મદાન શિષ્યવૃંદ બિબુ કરી શક્યા જે આઠદિન સુધી તેમનું શરુ કરેલું કાર્ય ચાલુ ગળી રહ્યા છે.

આ સૂરીમંડળ દ્વારા પણ અમેરિકા, હોલેન્ડ, જીનીવા, ફ્રાંસ વગેરે રથજોમાં કાર્ય કરી ગ્લુ છે. શ્રી ઇનાયતખાંનાં પોતાનાં તેમજ સંસ્કાર તરફથી છપાયેલાં પુસ્તકોની યાદી* આપણી વિષયોની વિવિધતા અને તેમણે કરેલા કાર્યની કાંઈક ઝાંખી થઈ શકે છે :—

- (૧) The Message of Spiritual Liberty
- (૨) The way of Illumination
- (૩) Diwan of Inayatkhan
- (૪) Pearls from the Ocean Unseen
- (૫) Hindustani Lyrics
- (૬) The phenomenon of the soul
- (૭) Akibat (Life after death)
- (૮) Love—Human and Divine
- (૯) Confessions of Inayatkhan
- (૧૦) Songs of India
- (૧૧) The Bowl of Saki
- (૧૨) The Inner Life
- (૧૩) The Unity of religious ideals
- (૧૪) In an Eastern Rose Garden
- (૧૫) The Soul-whence and whither
- (૧૬) The Purpose of Life
- (૧૭) Gayan
- (૧૮) Vadan

- (19) Nrityam
- (20) Health
- (21) The Art of Personality (Character-building)
- (22) The mysticism of Sound
- (23) Rasashastra (The Science of life's creative forces)
- (24) Yesterday, To-day and To-morrow
- (25) Cosmic Language
- (26) Metaphysics
- (27) Moral Culture
- (28) Education
- (29) The Mind World
- (30) Three Plays
- (31) The Solution of the Problem of the Day
- (32) Forty Years (1910—1950) of Sufism

આ પુસ્તકો પૈકી ઘણાં ખરાં આ સુફીમંડળો તરફથી છપાવી પ્રસિદ્ધ થયાં છે અને શ્રી ઈનાયતખા પછી પશ્ચિમી દુનિયામાં આશુ રાખી રહ્યાં છે. આ સુફીમંડળોએ આંતરરાષ્ટ્રીય નામના પ્રાપ્ત કરી છે. આ મદાન ફલાકાર સંગીતના ક્ષેત્રની આગળ વધી ગોદાપ્રાપ્તિના માર્ગે વિચર્યા હતા, અને તેની સુવાસ ત્યાં પ્રસરાવી રહ્યા હતા, એટલે ઉપરના ભાગમાં સંગીત હેઠળી તેઓ ઈશ્વર તરફ કેમ વળ્યા તે હકીકત શ્રી ઈનાયતખાના જ શબ્દો દ્વારા રજૂ કરીશ, કારણ કે તે ઘણા મુંઢર છે.

Inayakhan's Words

" I gave up my music because I had received from

* Books can be had from the Sufi Publishing Society Ltd., 100 D, Addison Road. W. Kensington-London.

'it all I had to receive. To serve God, one must sacrifice the dearest thing, and I sacrificed my music, the dearest thing to me. I had composed songs, I sang, and played the Veena; and practising this music I arrived at a stage where I touched the Music of the Spheres. Then every soul became for me a musical note and all life became music. Inspired by it, I spoke to the people, and those who were attracted by my words, listened to them instead of listening to my songs

Now if I do anything, it is to tune souls instead of instruments; to harmonise people instead of notes. If there is anything in my philosophy, it is the *law of harmony*, that one must put oneself in harmony with oneself and with others. I have found in every word a certain musical value, a melody in every thought, harmony in every feeling, & I have tried to interpret the same thing with clear and simple words to those who used to listen to my music. I played the Veena until my heart turned into this same instrument; then I offered this instrument to the Divine Musician, the only Musician existing. Since then I have become His flute and when He chooses He plays His music. The people give me credit for this Music which in reality is not due to me, but to the Musician who plays His own instrument".

અર્થાત્ શ્રી ઈનાયતખાં બજાવે છે કે મેં સંગીત છોડ્યું, કારણ કે તેમાંથી જે મને મળવાનું હતું તે બધું મને મળી ચૂક્યું હતું. ઈશ્વરસેના

કરવા સારુ. દરેક મનુષ્યે પોતાની પ્રિયમાં પ્રિય વસ્તુનો ત્યાગ કરવો ધોરે તે ધોરણે મને જે પ્રિયમાં પ્રિય હતું તે સંગીત મેં છાંડ્યું. મેં ગીતો બનાવ્યા છે, ગાયું છે અને વીણાવાન્ન પણ કરેલું છે, અને તેનો અભ્યાસ કરતાં કરતા હું એક એવી સ્થિતિએ આવી પહોંચ્યો કે મને સ્વર્ગીય સંગીતનો ખાસ થયો પછી તો દરેક વ્યક્તિ મને સંગીતના સ્વર જેવી લાગી અને જીવન સંગીતમય બની ગયું. આ પ્રેરણાથી હિતેશિત થઈ હું તાકોને ટાર્ન્ટ હેલેનો અને જેઓ મારા શબ્દોથી આદર્શીયા હતા તેઓ મારા ગીતો સાંભળવા કરતાં મારા શબ્દોને સાંભળના હતા. હવે જો હું ટાર્ન્ટ કરી ગયું તો તે વાણીને મૂકમાં મેળવવા કરતાં જનસમાજના આત્માઓને સુરીલા બનાવવાનું કાર્ય કરવાનું હતું, અને સ્વરોના મેળ મેળવવા કરતાં સમાજમાં લોડોનાં મનને એકગમ કરવાનું કાર્ય હતું. જો મારી દિલસૂરીમાં કાંઈ પણ વસ્તુ હોય તો તે આ એક-રાગતાનો કાયદો જ છે, અને તેથી દરેક જણ પોતાના આત્મા સાથે તેમજ સમાજના અન્ય સભ્યો સાથે મેળ સાધે, અને શાનિમાં બે, અને મેં જોયું છે કે દરેક શબ્દમાં અમુક અંગીનમય તત્ત્વ રહેલું હોય છે, દરેક નિયારમાં માધુર્ય હોય છે, અને દરેક લાગણીમાં એકરાગના રહેલી હોય છે, અને જેઓ મારું સંગીત સાંભળના હતા તેમને સ્પષ્ટ અને સાદા શબ્દોમાં મેં તે જ વસ્તુનું પ્રતિપાદન કરેલું છે. મેં વીણા એટલી હદ સુધી વગાડ્યા કરી કે મારું હૃદય જ વીણામય બની ગયું, અને પછી તે જ મારી હૃદયવીણાને મેં તે દિવ્ય સંગીતશરને મોંપી દીધી કે જે સ્વર્ગીય સંગીતશર જ દુનિયામાં ખરેખર એકલો અસ્તિત્વ ધરાવે છે. ત્યારવાદ હું તેની બંસરી જાન્યો છું, અને તેની છત્છા થાય ત્યારે તે પોતાનું સંગીત મારી દ્વારા વગાડે છે. લોકો આ મારા સંગીતને આવકારે છે, પરંતુ તેનો ખરો યશ મને નથી પરંતુ જે સંગીતશર પોતાનું વાણી હંમેશા વગાડ્યા કરે છે તેને જ આજારી છે.

આરા સુદૃશ્ય એક સામાન્ય સંગીતનારના ન હોઈ શકે, પરંતુ આ શબ્દો તો કેઈ મદાન દિનચૂક, ડનાકાર, તરણાની, મનિ અને ભક્તાનના હોય તેના લાગે છે. આટલી મદાન શક્તિ અને લાયકાત ઈનાયતખાએ કેસથી અને કેની રીતે મેળની દરે એ એક કાયદારૂપ પ્રશ્ન મને લાગે છે. પરંતુ એમ મ્હી સનાય કે મદાપુરણેને શક્તિ ધીમે ધીમે કુચ્છી રીતે જ પ્રાપ્ત થતી રહે છે, તેવી રીતે ઈનાયતખાન આ સર્વ શક્તિઓ કુચ્છી રીતે પ્રાપ્ત થયેની હોતી જોઈએ

ઈનાયતખાનું શિષ્યમંડળ

ઈનાયતખાએ મગીન ડાહ્યા પત્રી ધાર્મિક પ્રવૃત્તિમાં પોતાનો સમય કાઢ્યો હતો, અને આખરે સૂફી થઈ ઈશ્વરગાહિનમાં લીન થઈ ગયા હતા. તેઓના ધાર્મિક બાપણો અને તેમના સંગીતથી ત્યાના બેકો મુગ્ધ થઈ જતા અને તેમના શિષ્યો બન્યા હતા. આલુ શિષ્યમંડળ હજી હોનેન્ડમાં કામ કરી નહીં છે, અને તેઓ દરેક સ્થાને પ્રાર્થના કરે છે. આ પ્રાર્થના સર્વમાન્ય પ્રકારની છે, અને તે દરેક ધર્મના મદાન પ્રગતિમાંથી દરવામાં આવે છે. આ નિષે મેડમ એચ વેન ટ્યુન વેન સડુસડરવન હોનેન્ડથી લખે છે તે તેમના જ શબ્દોમાં આપુ તે જ મોગ્ન છે.

“ You will perhaps be interested to hear that M Inayatkhan also founded a religious ceremony which he called, ‘ Universal worship,’ which is held publicly every Sunday. In this service is read from the sacred books of the Hindus, the sacred books of the Buddhists, the sacred books of the Parsis, the sacred books of the Hebrews, the Christian Bible, and the Holy Quran. No preference is given to any religion above another. Candles are kindled in reverent remembrance

of the Avatars of all these living religions so that members of every religion feel their belief honoured and respected there. Also a sermon is given in the spirit of tolerance, appreciation and understanding. This service of 'Universal Worship' is held in Holland every Sunday in seventeen towns. It is equally held in several towns of most countries in Europe as well as in North America and South America

Inayatkhan was a dervish indeed and he did not possess anything, yet rich and poor, highly intelligent and simple minded felt attracted to him and strange to say it seems to be so still to day "

ઈનાયતખાંની સર્વમાન્ય પ્રાર્થના

અર્થાત્ નમને જાણીને આનંદ થશે કે ઈનાયતખાંએ એક ધાર્મિક નિધિનો પ્રચાર દ્વારા દુનિયા જોને તેઓ સર્વમાન્ય પ્રાર્થના દેના, અને તે દર રવિવારે જાહેર રીતે દશ પચ્ચ દરવામાં આવે છે. આ પ્રાર્થના હિંદુ, બુદ્ધ, પાગમીઓ, દિણ્ન, ક્રિસ્ચિયન અને મુસ્લિમના પવિત્ર પુસ્તકોમાંથી ચાંચવામાં આવે છે, એટલે કે કોઈપણ ધર્મને યોગ્ય ધર્મ ક્રમમાં વિશેષ પ્રાધાન્ય આપવામાં આવતું નથી વળી હાલના ધર્મોના મહાપુરોહોની યાદગીરીમાં મીલનજો સળગાવવામાં આવે છે, જેથી દરેક વ્યક્તિને પોતાના ધર્મને માન આપવામાં આવે છે એવી લાગણી થાય છે. ત્યારબાદ અન્યોન્ય સમજ, સમભાવ અને ઉદારતા વિશે ટૂંક ઉપદેશ આપવામાં આવે છે. આવી સર્વમાન્ય પ્રાર્થના હોલેન્ડમાં દર રવિવારે ૧૭ ગામોમાં થાય છે અને સુરોપનાં કેટલાંક ગામોમાં તથા ઉત્તર અને દક્ષિણ અમેરિકામાં પણ થાય છે.

આ ઇનાયતખાં ખરેખર એક દર્વિશ-ફકીર હતા, અને તેમની પાસે કંઈ નહોતું, છતાં ગરીબ તેમજ તવંગર, વિદ્વાન તેમજ સામાન્ય સર્જન તેમના તરફ આકર્ષાયા હતા અને નવાઈ જોવું છે કે હજી પણ તેઓ આકર્ષાયલા રહેલા છે.

આ ઉપરથી એ સિદ્ધ થાય છે કે તેઓ હિંદના એક મહાન પુત્ર હતા, જેમના કાર્યથી હિંદ અજ્ઞાત છે, છતાં પશ્ચિમમાં તેમણે દિંદને ગૌરવ અપાવ્યું છે અને એક મંગીનદાર ઉપરાંત તેઓ એક મહાન ધર્મોપદેશક પણ હતા, અને તેમણે હિંદની સંસ્કૃતિ, સમભાવ અને ધર્મભાવના ખૂબ વિકસાવી છે અને તેમણે પોતાના ચારિત્ર્યની સુંદર સુરાસ હજી પણ પ્રસરાવેલી ગળી છે.

હવે એક આંગળાઈ મેડમ ઈથેવ રોઝેનથન પોતાના પુસ્તક રોરી, ઓફ, ઇન્ડીઅન મ્યુઝીક ઓન્ડ ઇટ્સ ઇન્ફ્લુએન્સ " નામના પુસ્તકમાં શ્રી ઇનાયતખાં વિષે લખે છે તેની પણ અત્રે નોંધ છેવટમાં લેવી ઘટે છે :-

" Sufi Inayatkhan, who passed away in Delhi on February 5th, 1927, laboured long and hard for the Cause of Indian music, and through his influence many Westerners learnt to appreciate its peculiar beauty. Inayatkhan was born in Gujerat of a musical family, and his grandfather, Maulabax, invented a system of notation, in addition to establishing a School of music in Baroda State. His Highness the Gaekwar of Baroda, interested himself in the education of Inayatkhan, who showed marked talent for music, and poetry at an early age, and when still quite young, Inayatkhan embarked upon a mission for the

uplift of Indian music. He devoted himself to artistic propaganda for some nine years, during which period he spoke in many of the large Indian cities, & lectured at the University Institute Calcutta, with Dr. Ravindranath Tagore in the chair, *Inayatkhan was firmly convinced of the spiritual power of music*, and many seekers after truth who visited his London studio, had the opportunity of attending fine performances of Indian music and drama, while becoming acquainted with Inayatkhan's philosophy.

In Europe and in the U. S. A. Inayatkhan founded the sufi order of Universal Brotherhood, which embraced mysticism, religion, philosophy, literature and music. The headquarters of this movement, which is distinct from the sufism of Islam, are situated at Geneva, and Inayatkhan established a summer School at Suresnes, near Paris, where many of his disciples and collaborators were awaiting him at the time of his death. He had been absent from India for sixteen years and was on a short visit to his fatherland, when he was cut off in the midst of his labours. The sympathies of Inayatkhan were Universal, and he appreciated European as well as Oriental music. One of the treasured possessions of the present writer is a letter of thanks addressed to her by Inayatkhan, after a recital of poetry and music, given by her in London in 1916, at the annual reception of the Sufi Order."

અર્થાત્ સુફી ઈનાયતખાં કે જેઓ ૧૯૨૭મી ફેબ્રુઆરીની ૫

તારીખે દિલ્હીમાં ગુજરી ગયા તેમણે હિંદી સંગીતના પ્રચારમાં ઘણા લાંબા સમય સુધી પરિશ્રમ કર્યો હતો, અને તેમની આ મહેનતને લીધે ઘણા પશ્ચિમના સંગીતજ્ઞો દિલ્હી સંગીતની સુંદર ખૂબીઓ સમજવા લાગ્યા હતા. ઈનાયતખાં ગુજરાતમાં એક સંગીતકારના ગૃહમાં જન્મ્યા હતા અને તેમના દાદા મૌલાવજી વડોદરા રાજ્યમાં એક સંગીતશાળા સ્થાપવા ઉપરાંત સંગીત નોટશનના આદ્ય સંશોધક હતા. વડોદરાના મહારાજા શ્રી સયાજીરાવ માયકરાડ ઈનાયતખાંના શિક્ષણમાં રસ લેતા હતા, કારણ કે ઈનાયતખાં સંગીત અને કવિતામાં નાની વયથી જ ખૂબ બુદ્ધિબળ દાખવી રહ્યા હતા, અને ભરપૂરતાનીમાં ઈનાયતખાંએ હિંદી સંગીતના ઉદ્ધારનું કાર્ય લાયક ઉપર લીધું હતું. અને આશરે નવેક વર્ષ સુધી દિલ્હનાં મોટાં શહેરોમાં જઈ બાપણો દ્વારા હિંદી સંગીતજ્ઞાનો સુંદર પ્રચાર કર્યો હતો, અને કેલકત્તામાં કવિવર શ્રી રવીંદ્રનાથ ટાગોરના અધ્યક્ષપણા નીચે વિશ્વવિદ્યાલયમાં બાપણુ કર્યું હતું. ઈનાયતખાં સંગીતની સ્વર્ગીય શક્તિમાં ખૂબ હઠતાપૂર્વક માનતા હતા અને ઘણા સત્ત્વના સંશોધકો કે જે તેમના લાંડનના રહેઠાણમાં તેમને મળેલા હતા તેઓ ઈનાયતખાંના હિંદી સંગીત, નાટકોના કાર્યક્રમોથી તેમજ તેમની દ્વિસૂક્ષ્મી માહિતગાર થયા હતા.

યુરોપમાં તેમજ અમેરિકામાં ઈનાયતખાંએ વિશ્વખંડુત્વના પાયા ઉપર રચાયેલા સૂફી ધર્મ સ્થાપ્યો હતો અને તેમાં ઈશ્વર, ધર્મ, નરખજાન, સાહિત્ય અને સંગીત એ અઘા વિષયોનો સમાવેશ થતો હતો. આ સૂફી ધર્મ કે જે ઇસ્લામના સૂફી ધર્મથી જુદો છે તેનું મુખ્ય રચણ છનીવામાં છે. એમણે પેરિસ નજીક સુરેસનીસ નામના રચણ આમળ એક ગ્રીષ્મ-શાળા કંદાડી હતી, અને ત્યાં તેમના શિષ્યો તથા પ્રશંસકો તેમના મૃત્યુ સમયે આતુરતાથી રાત્રિ જોઈ ગયા હતા. દિલ્હમાંથી તેઓ મોળ વર્ષ બદાર રહ્યા, અને પોતાના વતનમાં દ્રંદ મુલાકાતે આમ્યા હતા તેજ સમયે એકાએક તેમના આરંભેલા મદાન કાર્યમાંથી તેમને ઈશ્વરે ઉપાડી લીધા. ઈનાયતખાં તરફ સર્વની સદાનુજૂતિ હતી, અને તેઓ યુરોપીય તેમ જ હિંદી સંગીતના જાણકાર હતા. ઈ. સ. ૧૯૧૬ના સૂફી ધર્મના

વાર્ષિક મેળાવડાના સમયે લંડનમાં આ લેખકે જે કવિતા અને સંગીત ગાયાં દર્શાવે તેની કદરમાં તેમણે આભાર દર્શાવે એક પત્ર લખ્યો હતો તે આ લેખકના મૂલ્યવાન સંપ્રદમાનો એક છે. "

આ આંગલ બાર્થ પાસુ ઈનાયતખાં ઉપર વખાણનાં પુષ્પો વગસાવે છે. આમાંની ધાગીખરી હકીકત આગળ આવી ગઈ છે, દેવ ધોડા મુદ્દાઓ તરી આવે છે કે ઈનાયતખાંએ નાનપણથી જ સંગીતનો પ્રયાગ કરવાનું શરૂ કર્યું હતું અને તેમાં તે સફળ થયા હતા. વળી દક્ષતામાં કવિવર શ્રી ગ્વીન્ડનાથ ટાગોરના અધ્યક્ષપણા નીચે તેમણે બાપ્પુ ક્યુ' હતું. ઈનાયતખાં સંગીતની સ્વર્ગીય શક્તિમાં માનતા હતા અને અમેરિકામાં પણ તેમના અનુયાયીઓ છે, છતાં.

આ સિવાય બીજા સજ્જનોના અભિપ્રાયો ટાંટી શકાય તેમ છે, પરંતુ તે એકજ વસ્તુનું પ્રતિપાદન કરે છે કે શ્રી ઈનાયતખાં એ એક દિલ્લા મદાન પુરુષ હતા અને તેમણે દિલ્લે પશ્ચિમમાં ગૌરવ અપાવ્યું છે.

પરંતુ હવે પ્રશ્ન એક જ રહે છે કે આવા એક મદાન દિલી કલાકાર, ફિલસૂફ, કવિ, સંગીતકાર અને બકતને દિલ્લે શી નિવાસાંગતિ અર્પી શકે તેમ છે ? શું તેઓ દલ પશુ અજ્ઞાન ગદેશે ? શું વડોદરાની પ્રજા તેમની સ્મૃતિ સાચવી રાખવા હાંધે કરશે ? શું અખિલ દિલ્લી પાસુ એમના પ્રત્યે હાંધે કરશે નથી ? કે પછી ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાંની માફક તેઓ પશુ વિસરાઈ જશે ?

આ બંને મદાન સંગીતકારો વડોદરાના છે એ વડોદરાને પણ ગૌરવ લેવડાવે તેવી હકીકત છે. સંગીતના આકાશમાં આ બે મદાન તારકો દર્શાવે જગમગા કરશે. તેઓ તો ખરેખર અમર થઈ ગયા છે, પરંતુ હવે જ્યારે વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલયમાં સંગીત કોલેજની સ્થાપના થઈ છે, અને દિલ્લીમાં રાષ્ટ્રીય એકેડમી નવીન શરૂ થઈ છે ત્યારે આવા મદાન તારકોની સ્મૃતિ સાચવવા તેઓ જરૂર અગ્રસ્થાન લેશે એવી આપણે આશા રાખીશું.

પારિભાષિક શબ્દો

વર્ગપ્રગ્તિય—૧૦૬-૧૦૭
 મુદ્દર્શના, ૧૧૦
 દૈશિક રાગ ૧૧૦, ૧૦૧
 વ્યવસ્થિત ૧૧૦
 ભિન્ન ૧૧૦, ૧૦૧
 કુટુમ્બ ૧૧૦, ૧૨૧
 પંચાંગ-અભિનય ૧૧૪
 ગ્રેગ્યુ ૧૧૪
 હસિત ૧૧૫, ૧૧૬, ૧૨૧
 અતુલપાદ ૧૧૫, ૧૧૬, ૧૦૧
 હાસિકય ૧૧૬, ૧૦૧,
 ઉપવદનમ્ ૧૧૭
 કુલ્યુ, ૧૨૦
 માયુરી, ૧૨૦
 માજર્ના, ૧૨૦
 ઉપવીળ્ય ૧૨૦
 ઉપગાનમ્ ૧૨૦
 ઉદ્દગાનમ્ ૧૨૦
 દલિટા ,,
 કૃત્યમ્ ,,
 ખંડક ,,
 ખંડધાગ ,,
 પૂરક ,,
 ગલિતક ,,
 મલ્લધરી ,,

અતુલપાદ ૧૦૧
 કુટિલિટા—૧૦૧
 વલ્લન્નિક ૧૨૧
 આલિખિટા ૧૨૧
 નાટ્યમ્ ૧૦૦-૧૩૨
 નૃત્યમ્—૧૦૦-૧૩૨
 નૃત્યમ્—૧૦૦-૧૩૨
 વર્ણ—૧૪૮
 કરણ—૧૩૫
 ભાતિ—૧૪૨
 પ્રદ—૧૪૨
 અંશ—૧૪૩
 ન્યાસ—૧૪૩
 અપન્યાસ—૧૪૩
 અદ્યત્વ—૧૪૩
 બદુત્વ—૧૪૩
 વર્ણ—૧૪૮
 ગીતિ—૧૪૮
 માગધી—૧૪૮
 અર્ધમાગધી—૧૪૮
 સંભાવિતા—૧૪૮
 પ્રયુક્તા—૧૪૮
 પંચાંગ-અભિનય—૧૧૪
 રાસડા—૬૪ ૬૫.

શબ્દસૂચી

અ

અગ્નિમિત્ર ૧૧૨
અજતા ૬૧ ૬૭
અચર્યવેદ ૧
અનુભૂતિ-અંગે ૩, ૪, ૫, ૬, ૧૧,
૧૦, ૧૪, ૨૮, ૩૦
—ના લક્ષણો ૫, ૬

અપન્યાસ ૧૪૩
અભિનય ૧૧૪, ૧૩૩, ૧૩૪
અર્ધમાગધી ૧૪૬
અસ્પૃશ્ય ૧૪૩
અવરોહ ૩૧, ૧૨૧
અશોક ૮૬, ૮૭, ૯૦
અશ્વધોષ ૬૩, ૬૪

આ

આદિતગમ ૧૮૨
આદિભગત ૧૨૮
આગ્ન્યયજ્ઞાન ૧૯
આરોહ ૧૨૧
આર્યબટ ૬૭

ઓ

ઓડવ ૩૧
ઓકારનાય ૧૮૭

અગદાર ૧૩૮

અસ ૧૪૩

ઈ

ઈતિસંગ—ચીનાઈ મુસાફર ૬૩, ૬૪
ઈનાયતખા—

પિતૃનશ ૨૦૩
માતૃનંગ ૨૨૧, ૨૨૨
ના વશજ ૨૨૩, ૨૨૪
ની સર્વમાન્ય પ્રાર્થના ૨૪૦
નુ પશ્ચિમમા કાર્ય ૨૩૨, ૨૩૪
નુ પશ્ચિમમા લગ્ન ૨૨૩, ૨૨૪
નુ શિષ્યમડળ ૨૩૬
નુ સંગીત ૨૩૩
ના પુખ્તકો ૨૩૫, ૨૩૬

ઈતેરા ૬૭

ઉ

ઉચ્ચ અવર ૫, ૬, ૧૧, ૧૩
ઉત્તરાર્થિક ૧૯
ઉત્તરાર્ધ ૧૦
ઉદ્ગીય ૨૦, ૨૧, ૭૧
ની મહત્તા ૭૭, ૭૪
ઉદાત્ત ૩, ૪, ૫, ૬, ૧૧, ૧૨,
૧૪, ૨૮, ૩૨

ઉદ્ધગાન ૧૯

ઉદ્ધગાન ૧૯

ક

દરથો ૧૩૫, ૧૩૬, ૧૩૭

કાલ્યાણન ૮૦, ૮૬

કાલ્યાણી ૧૫૬, ૧૫૭ ૧૬૦

કાલિદાસ ૯૭, ૯૮, ૧૦૧, ૧૦૩

૧૧૯

કાંથો—મરફત—

૧ કુમારસભન ૧૦૯

૨ મેધક્ષત્ર ૧૦૫, ૧૧૦, ૧૧૧

૩ રઘુવંશ ૧૦૫, ૧૦૭

કાં કાંથ એ બી, ૯૦, ૯૧, ૯૭

કૃપાશ્ચિન ૬૧

કાદન ૧૦૮

કોટિલ્ય ૮૦ થી ૮૪

કોશિકા ૧૧૩ થી ૧૧૬

ગ

ગણદાસ ૧૧૨

ગરમા ૧૭૨, ૧૮૧, ૧૮૨, ૧૯૦

ગાત્રવીણા ૨૪, ૪૦

ગાન્ધાર પદ

ગાન્ધાર આમ પદ

ગાન્ધર્વો પદ, ૧૧૯

ગીતિ ૧૪૮, ૧૪૯

ગીતિના પ્રકાર ૧૪૯

ગુજરાતની અસ્મિતા ૧૭૬

ગુજરાતના ગગો ૧૮૦, ૧૮૧

ગુજરાતના ગગીતની વિશિષ્ટતાઓ

૧૭૭, ૧૭૫, ૧૭૬, ૧૭૭,

૧૮૧ થી ૧૮૩, ૧૮૭, ૧૯૦ થી

૧૯૦

ગુપ્તકાલ ૮૦, ૮૧

ગોકર્ણાકૃતિ ૨૫, ૨૬, ૨૭

ગદ્ય ૧૪૨

આમ ૮૬

આમગેય ગાન ૧૯, ૨૦

ચ

ચતુરવર ૧૩

ચક્રગુપ્ત મોર્ય ૬૬, ૬૭

ચક્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્ય ૬૬, ૬૮

છ

છદ-૪૧

આયત્રી-૬, ૪૧

ત્રિબુધ, (ત્ર્યેબુધ) ૬, ૪૧

નગતિ ૬, ૪૧

જ

જાતિગાન ૩૯, ૧૧૭, ૧૪૧

ના પ્રકાર-૧૪૨, ૧૪૪, ૧૪૫

આ ગ્સ ૧૪૬, ૧૪૭

નાં લક્ષણો ૧૪૨, ૧૪૩
માં વર્ણુ ૧૪૮

૩

ડાહ્યાભાર્ષિ શિવરામ ૧૮૫

ત

તક્ષશિલા ૫૬, ૬૧, ૮૧, ૮૨

તાના રીરી ૧૮૦

તાર સવન ૪૪, ૪૭

તાલ ૪૨, ૪૩

—ની ઉત્પત્તિ ૪૩

—ની આપવાની રીત ૪૫,

૪૬, ૪૭

સામ સંગીતમાં ૪૨, ૪૩, થી

૪૭

તાંડવ ૧૩૨

દ

દયારામભાર્ષિ ૧૮૧

દાદશ સદસ્ટ્રી ૧૨૦, ૧૨૬

ન

નન્દિકેશ્વર ૧૨૮

નરસિંહ મહેતા ૧૭૫

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ ૧૮૪

નાટકો—સંસ્કૃત

શાકુંતલ ૧૦૫

વિક્રમોર્વશીયમ ૧૦૫, ૧૦૬

માલવિકાગ્નિમિત્ર ૧૦૫,
૧૧૨

નાટ્યશાસ્ત્ર—ભરત ૪૦, ૫૩,

૫૫, ૬૧, ૧૨૭, ૧૨૯, ૧૩૨

નાટ્યશાસ્ત્રકારો ૧૨૮

નાટ્યશાસ્ત્રવિભાગો ૧૨૬, ૧૩૦,

૧૩૧

નાટ્યસમિતિ ૧૩૦

નાદ ૫

નાદ ૧૨૮

નાલંદા ૯૭

નાનાલાલ કેવિ ૧૮૩

નિધન ૨૦, ૨૧

નિરુક્ત ૩

—ની મહત્તા ૩

નૃત ૧૩૨

નૃત્યકલા—તાંડવ } ૫૩, ૫૪,
લાસ્ય } ૬૦, ૬૧
૧૩૨, ૧૩૫

—ની ઉત્પત્તિ ૬૦, ૬૧

—ના નમૂનાઓ ૮૭

તાંડવલક્ષણ ૧૩૫

નોટશન ૪

ન્યાસ ૧૪૩

પ

પ્રતિહાર ૨૦, ૨૧

પ્રભાતિયા ૧૭૫
 પ્રભાતદેનજી ૧૮૫
 પ્રતોતી ૨૦ ૨૧
 પ્રાત મ્તવન ૪૪, ૪૭
 પ્રાર્થનાસમાજ ૧૮૪
 પ્રેક્ષાગૃહ ૧૨૧
 પ્રેમાનંદ ૧૮૧
 પાટનીપુત્ર ૮૦
 પાશ્વિનિ ૧૧, ૫૬, ૬૦, ૬૧,
 ૮૦, ૮૩, ૮૬
 પુરોહિત ૭૧
 પૂર્નાર્ચિ- ૧૬, ૨૦
 પૂર્નાર્ધ ૧૨
 પૃથુના ૧૪૬
 પોપની ૧૦૧
 પચતત્ર ૮૪, ૮૫, ૮૬
 પચાગ અભિનય ૧૧૪

૩

બ

બાલ ૧૪૩
 બાલુ નિ ૧૫૫
 બિગ્મન ગગ્ન ૧૭૮
 બૈન્ટ ૧૭૮, ૧૭૯

ભ

ભગતમુનિ ૪૦, ૫૦, ૫૫
 —નાટ્ય શાસ્ત્ર ૬૧, ૧૨૬,
 ૧૦૭, ૧૦૯, ૧૩૨

ભનાર્ધ ૧૬૦
 ભનાનગર પિંગલે ૧૦૦, ૧૦૧,
 ૧૮૪

ભાતખડે ૫ ૧૮૬
 ભોળાનાથ સાગભાઈ ૧૮૪

મ

મધ્યાહ્ન સવન ૪૪, ૪૭
 માગધી ૧૪૬
 માણભટ્ટીય યથા ૧૮૧

मुद्राराक्षस ६७	मध्य—४१, ४३, ४४, ४७,
मूर्च्छना ८६	८५, ११६
भूजङ्गमार्थ व्यास १८५	दुत—४१, ४३, ४४, ४७,
भृशुकटिक ६७, ६८, ६९, १००	८५, ११६
भृङ्ग १११, ११४, ११७	शोकसाहित्य १८७
भेधदूत ११०	व
भेन्डोलिन ६८	वास १२८
भौयंकाल ८०, ८१, ८६	वर्ष १४८
भौसायस १८६	वर्षना प्रकार १४८
य	वराहमिहिर ६७
यजुर्वेद १	वल्हनीपुर ६७
यारकाचार्य ३	वाडीनाथ शिवसास १८५
यानवस्कय ५, ११, ५३	वाघोना प्रकार—
२	ततम्—४८, ५१, ११६,
रघुवंश १०७	१२०
रान्यश्री १६३	मुपि ४८, ५१, ११६, १२०
रास १७२	अनवद ४८, ५२, ११६,
रासडा ६४, ६५	१२०
रासक्षीला १७२	धन ४८, ५२, ११६, १२०
राग-रागिणीयो—	विक्रमोर्शीय १०६
भतो—५५, ६२ थी ६७	विश्वविद्यालयो—
रुद्रामन ८६	तक्षसिन्ध ५६, ५९, ६१, ८१
ल	नावद ८१, ८७
लय—	वल्हनीपुर ६७
विलम्बित—४१, ४३, ४४,	विशाभदत ६७
४८, ८५, ११६	विष्णु दिगंबर १८६
	वीष्णुना प्रकारो ४८, ४९, ५०, ५१

પ્રભાતિયાં ૧૭૫

પ્રભાતદેવજી ૧૮૫

પ્રસ્તાવી ૨૦, ૨૧

પ્રાતઃસ્તવન ૪૪, ૪૭

પ્રાર્થનાસમાજ ૧૮૪

પ્રેક્ષકગૃહ ૧૨૧

પ્રેમાનંદ ૧૮૧

પાટલીપુત્ર ૮૦

પાણિનિ ૧૧, ૫૬, ૬૦, ૬૧,

૮૦, ૮૩, ૮૬

પુરોહિત ૭૧

પૂર્વાર્ચિક ૧૯, ૨૦

પૂર્વાર્ધ ૧૨

પૃથુલા ૧૪૯

પોપલી ૧૦૧

પંચતંત્ર ૮૪, ૮૫, ૮૬

પંચાંગ અભિનય ૧૧૪

કે

કેતેદલાલ ૧૮૪

કાલિયાન—ચીની મુસાફર ૯૬,

૧૦૨

કૈઝ મહમદ ૧૮૬

કૈયાજખાં ૧૮૬, ૨૦૭, ૨૦૯

—પિતૃવંશ ૨૦૮

—માતૃવંશ ૨૦૯

—ની ગાયકી ૨૧૪

—નું લગ્ન ૨૧૩

બ

બહુત્વ ૧૪૩

બાણુ કવિ ૧૫૫

બિરબજ રાગ ૧૭૯

બેગુ ૧૭૮, ૧૭૯

લ

બરતમુનિ ૪૦, ૫૩, ૫૫

—નાટ્ય શાસ્ત્ર ૬૧, ૧૨૬,

૧૨૭, ૧૨૯, ૧૩૨

બવાઈ ૧૯૦

બવાનરાવ પિંગલે ૧૦૦, ૧૦૧,

૧૮૪

ભાતખંડે પં. ૧૮૬

બોળાનાથ સારાબાઈ ૧૮૪

મ

મધ્યાહ્ન સવન ૪૪, ૪૭

માગધી ૧૪૯

માણુભટ્ટીય દયા ૧૮૧

માનસિદ-રાગ (માન) ૧૮૦

માત્રા હરવ-લઘુ ૪૩

દીર્ઘ-ગુરુ ૪૩, ૪૬

પ્લુત-અતિદીર્ઘ ૪૩, ૪૬

માલવિકા ૧૧૭, ૧૧૮

માલવિકાગ્નિમિત્ર ૧૧૨

મિલિન્દના પ્રશ્નો ૮૭

મીરાંબાઈ ૧૭૭

મુદાઓ ૧૩૮

मुद्राराक्षस ६७	मध्य—४१, ४३, ४४, ४७,
भूखर्चना ८६	८५, ११६
भूण्डुभार्ज्यास १८५	कृत—४१, ४३, ४४, ४७,
भूखण्डिके ६७, ६८, ६९, १००	८५, ११६
भृङ्ग १११, ११४, ११७	लोकेसाहित्य १८७
भेवद्वत ११०	५
भेन्डोसिन ६८	पत्त १२८
भौयकाय ८०, ८१, ८६	वर्ष १४८
भौलायक १८६	वर्षना प्रकार १४८
५	वराहमिहिर ६७
यजुर्वेद १	वस्वन्नीपुर ६७
यारकायार्थ ३	वाडीसाय शिवसाय १८५
यानुवर्क्य ५, ११, ५३	वाघोना प्रकार—
२	ततम्—४८, ५१, ११६,
रघुरांश १०७	१२०
रान्यशी १६३	सुपि ४८, ५१, ११६, १२०
रास १७२	अनवर ४८, ५२, ११६,
रासडा ६४, ६५	१२०
रासलीला १७२	वन ४८, ५२, ११६, १२०
गग-रागिणीयो—	विक्रमोर्वशीय १०६
मतो—५५, ६२ थी ६७	विश्वविद्यालयो—
रुद्रामन ८६	तक्षशिवा ५६, ५९, ६१, ८१
६	नावदा ८१, ६७
लय—	वस्वन्नीपुर ६७
विलम्बित—४१, ४३, ४४,	विशामदत ६७
४८, ८५, ११६	विष्णु दिग्गज १८६
	वीथाना प्रकारो ४८, ४९, ५०, ५१

વૃદ્ધગીતો ૧૯૦

શ

શકુન્તલા ૧૧૯

શર્મિષ્ઠા ૧૧૫, ૧૧૬

શાન્તારામ ૧૮૪

શિનાલિન ૬૧

શ્વપ્રક—૯૭, ૯૮, ૯૯, ૧૦૦

ધ

પાડન ૧૩૧

સ

સદાશિન ૧૨૮

સમુદ્રગુપ્ત ૯૬, ૯૭, ૯૮

સ્વરો—

અનુદાત ૩

ઉદાત ૩

ઋગ્વેદના ૩

ના અધિષ્ઠાતા મુનિ ૩

ના ૯૬ ૬

„ દેવ ૬

„ રસ ૧૪૬, ૧૪૭

„ રંજ ૫, ૧૪૭, ૧૪૮

ની નિશાની ૪

ની જ્ઞાત ૬

નીચ ૨૧૨ ૫, ૬, ૧૧, ૧૩

નું નોટશન ૪, ૫, ૯, ૧૫, ૨૧

નું મંશોધન ૧૦, ૧૫, ૧૬,

૧૭

નું વાદિ-સમવાદિન ૧૨

નો આગના સ્વરો સાથે મેળ—

૧૧, ૧૨, ૧૪

નો ક્રમ ૧૦, ૧૧

„ વિગ્રસ ૯, ૧૬

સ્વરિત ૨૧૭ ૩

સ્વરોની સગ્ગામણી

પશુપક્ષીઓ સાથે ૫૫

સામવેદના સ્વરો ૯, ૧૦,

૧૨, ૧૩, ૧૫

નું માહાત્મ્ય ૫૬

નું સપ્તક ૧૨

„ સમવાદિન ૧૨

„ સશોધન ૭, ૧૦, ૧૨,

૧૩, ૧૫

સામવેદ ૧, ૧૯

ના મત્રો ૧, ૭, ૧૮, ૧૯

„ મત્રોના વિભાગ ૧૯

„ મત્રોનો ઉદ્દેશ ૫૬

„ સ્વરો ૯, ૧૦, ૧૨,

૧૩, ૧૫

„ સ્વરોનું } ૯, ૧૦, ૧૫,
નોટશન } ૨૧, ૨૨, ૨૮,
 } ૨૯, ૩૨ થી
 } ૩૪, ૩૬, ૩૭

„ સ્વરોત્તુ માહાત્મ્ય ૫૬

„ „ સપ્તક ૧૨

„ „ સમનાદિત્ય ૧૨

„ „ સંશોધન ૭, ૧૦,
૧૨, ૧૩, ૧૫

„ સ્વરોત્તો મેળ ૧૧, ૧૨,
આજના સ્વરો સાથે ૧૪

નાં વાદ્યો ૪૮ થી ૫૨

ની ઋચાઓ ૧૯, ૨૧, ૨૨,
૨૮, ૨૯, ૩૧, ૩૩, ૩૪

ની ઋચાઓનાં } ૨૦ થી ૨૩,
નોશન } ૨૯, ૩૧,
} ૩૩, ૩૪,
} ૩૬ થી ૩૮

ની ઋચાઓનાં }
મન્ત્રોચ્ચાર } ૨૩ થી ૨૭
કરવાની રીત }

ની ઋચાઓનાં } ૩૯, ૩૨,
ગન્ધોમા માના } ૩૩, ૩૫,
ની દષ્ટિએ } ૩૮, ૩૯
રેગ્ગાગ

ની ઋચાઓના ગાનના છદો
૧૯, ૪૧

ના પ્રકારો—પાડવ—ઓડન
૩૧, ૩૪

મેલ્યુદસ ૮૦, ૮૭

સોમવદમાન ૨૦

સોમવદવી ૧૮, ૬૮

„ તું માહાત્મ્ય ૬૯ થી ૭૨

સંગીત—

અને નાટકો ૧૦૦, ૧૦૫

„ સમાજ ૧૬૨

અર્થપ્રધાન ૧૯૭

આચાર્યો ૫૩, ૫૪, ૫૫,
૧૨૮

કેતું હોતું જોઈએ ૧૦૦,
૧૦૪ થી ૧૦૭ ૧૧૮, ૧૨૧

સુગંગતનું ૧૯૨

સુગંગતના સંગીતની

રિશિષ્ટતાઓ ૧૭૨

ના મનો, ૮, ૫૫, ૬૨ થી
૬૭, ૮૫

ની કૃત્તિ ૫૩

ની સ્થિતિ ૮૫, ૯૯, ૧૬૬,
૧૬૭

ની દરીકાઓ ૧૦૯,
૧૧૨, ૧૧૩

તું દિક્ષણ ૧૦૦, ૧૫૬,
૧૬૦ થી ૧૬૪

નો વિજસ ૩૯, ૪૦, ૪૧,
૫૬, ૫૭, ૧૨૦, ૧૫૦,

૧૫૧, ૧૬૦ થી ૧૬૩
૧૬૬, ૧૬૭

પરીક્ષકોની યોગ્યતા ૧૧૩,
૧૧૫

પ્રચાર ૫૭, ૧૧૧	દશગુ ૧૭૬, ૧૯૬, ૧૯૯,
બાણના સમયનું ૧૬૬, ૧૬૭	૨૦૨
બ્રહ્મિન્નમપ્રવાન ૧૭૫ થી	સભાવિના—૧૪૯
૧૭૭	સસ્કૃતિ—
મૌર્ય અને શુપ્તકાનનું ૮૦,	નર્મદાખીણ—૫૬, ૧૭૧
૮૧, ૧૦૦, ૧૨૦	મોદન-જે-ડેર ૮૧
શાસ્ત્રીય ૧૯૬, ૧૯૮, ૨૦૦	સિદ્ધ—૫૬
શાળાઓ ૧૦૬, ૧૧૯, ૧૨૧	દગાપા—૮૧
શિક્ષકોની યોગ્યતા ૧૧૩	હ
સમૂહ સંગીત ૧૭૭	
૨૨૭ પ્રધાન ૧૯૬	દન્દત—૧૧૭
સ પ્રદાપોમા ગવાતું ૧૮૭,	લુ-એન-મગ—ચીની મુસાફર ૬૬,
૧૮૩	૧૦૨

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	क्षीप	अशुद्ध	शुद्ध
२	१३	समुद्ध	समुद्ध
५	११	अनुदुष्ण	अनुदुष्ण
६	१५	यैष्टुभ	त्रैष्टुभ
११	८	उच्चौ	उच्चौ
११	१४	पाणिनी	पाणिनि
११	१५	उदात्तो	उदात्तौ
११	१५	अनुदात्त	अनुदात्ता
११	१६	स्वरित प्रमवात्येत	स्वरितप्रमवात्येत
२०	१६	तेभना	तेभनी
२७	२०	दश्वाम	दश्वामा
३२	६	र	२
३६	११	मूर्द्धा	मूर्द्धा
३६	१८	उ	उ
३७	५	य त	य न्त
४४	१५	उपदिशन्वाचार्या	उपदिशन्वाचार्या
४८	७	अनवद्ध	अवनद्ध
४८	८	घन	घन
५०	१३	अपि आंदुवरी	अपि वौदुम्बरी
५०	१३	पलाशो	पलाशो

१३१	२२	लास्यमान्याग्रतः	लास्यमस्याग्रतः
१३१	२२	समदीदृशत्	समदीदिशत्
१३२	७	शुभयात्राया	देवयात्रायां
१३५	१६	प्र३२श्ले।	३२श्ले।
१४६	१२	शृंगारहास्ययोः	शृङ्गारहास्ययोः
१५६	२५	-लण्डकेन	-खारिङ्का.....
१५७	१	-लेखयेत्	-ल्लयेव
१५७	२	-मन्द्रताट-	-मन्द्रतार-
१५७	३	विरुपाक्ष-	विरुपाक्ष-
१५७	४	-मुपवीणयन्ती	-मुपवीणयन्तीम् ,
१५७	५	-प्रतिमि-	-प्रभृतिभि-
१६५	२३	गुप्तत्कुञ्ज	गुप्तत् । कुञ्ज
१६०	७	नवरात्री	नवरात्रि
१६०	१०	„	„

શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળાનાં કેટલાંક પ્રકાશનો

સા.મા. અં.	પુસ્તકનું નામ	કિંમત
૮૪	સનહંવાદન પાઠમાળા પુસ્તક ત્રીસરે—મણુપતરામ પીરાજી વસઈકર [મરાઠી] (૧૯૨૨)	૧-૨-૦
૮૫	સનહંવાદન પાઠમાળા પુસ્તક ચવયે—મણુપતરામ પીરાજી વસઈકર [મરાઠી] (૧૯૨૨)	૧-૧૨-૦
૧૪૫	ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનો ઇતિહાસ—વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ, બી.એ. (૧૯૨૮) (અપ્રાપ્ય)	૦-૧૪-૦
૧૬૭	સંગીત-પ્રણાલિકાઓ—વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ, બી.એ. (૧૯૨૯) (અપ્રાપ્ય)	૦-૧૨-૦
૩૧૪	આત્મવૃત્તાન્ત—છાટાલાલ નરભેરામ બટ, ' ક્ષત્રીય ' વિરચિત. સંપાદક પ્રો. ગોવિન્દલાલ દ. બટ, એમ. એ. (૧૯૫૩)	૫-૪-૦
૩૧૫	ભારતીય સંસ્કૃતિ—એક વિહંગાવલોકન—રમણલાલ વ. દેસાઈ, એમ. એ. (૧૯૫૪)	૧૫-૦-૦
૩૧૭	આહારવિજ્ઞાન—ડૉ. જ. ધ. પાદક અને પ્રો. અ. મ. રાવળ (૧૯૫૪)	૫-૨-૦
૩૧૮	દલપતરામ—એક અધ્યયન—પ્રો. હસિત હ. ખૂચ, એમ. એ. (૧૯૫૫)	૬-૪-૦
૩૧૯	શ્રીવલ્લભાચાર્ય મહાપ્રભુજી—કેશવરામ ડા. શાસ્ત્રી	૬-૬-૦
૩૨૦	વૈદિક સંગીત અને અન્ય લેખો—વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ, બી. એ. (૧૯૫૬)	

શ્રી મહારાજ સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલયનાં કેટલાંક પ્રકાશનો



શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળા—

૩૧૭ આહારવિજ્ઞાન—ડૉ. જે. ડી. પાઠક અને
પ્રો. અ. મ. ગાળજી ૫-૨-૦

૩૧૮ દલપતરામ—એક અધ્યયન—પ્રો. દસિન શુચ ૬-૪-૦

૩૧૯ શ્રી વલ્લભાચાર્ય મહાપ્રભુજી—પ્રા. કે. મ. સામી ૬-૬-૦

શ્રી પ્રાચીન ગુર્જર ગ્રંથમાળા—

૧ નેમિચંદ્ર લંડારીકૃત પદ્મિશતકપ્રકરણ—
ડૉ. મોગીલાલ સાહેસરા ૫-૦-૦

૨ મહીગજકૃત નલ-દયહન્તી રાસ—ડૉ. મોગીલાલ
જે. સાહેસરા ૪-૮-૦

૩ પ્રાચીન કાગુ-સંમહ—ડૉ. જી. જે. સાહેસરા તથા
શ્રી. સોમાભાઈ પારેખ ૮-૦-૦

૪ વર્ણક-સમુચ્ચય—ડૉ. જી. જે. સાહેસરા ૭-૮-૦

શ્રી ભારતીય સંગીત-નૃત્ય-નાટ્યમહાવિદ્યાલય
ગ્રંથશ્રેણી—

૧ એકાંકી—સ્વરૂપ અને માહિત્ય—શ્રી નન્દકુમાર
પાઠક ૨-૮-૦

હિપગત શ્રી ગ્રામવિકાસમાળા શ્રી સયાજી જ્ઞાનજ્ઞાનમાળા, શિશુ
જ્ઞાનમાળા, માતૃશ્રી જન્મનાનાર્થ રમાગક ગ્રંથમાળા તથા શ્રી સયાજી
સાહિત્યમાળાના તમામ પુસ્તકોના સૂચીપત્ર માટે લખેા—

સંચાલક: પ્રાચ્ય વિદ્યામંદિર, વડોદરા.